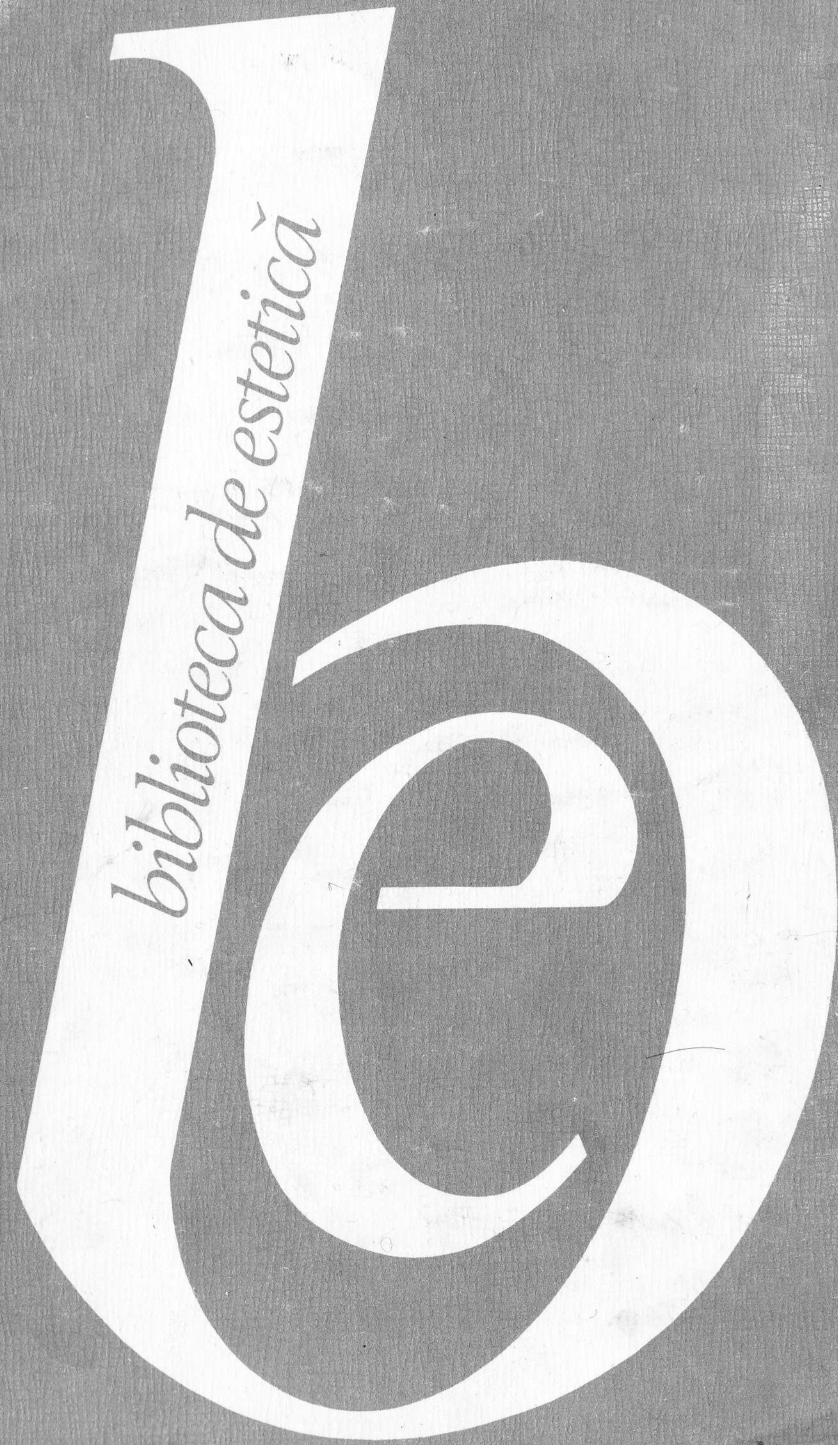

biblioteca de estetică

Biblioteca
de
estetică

colecție îngrijită de
dr. VICTOR ERNEST MAȘEK

CONSTANTIN LEONARDESCU

PRINCIPII DE FILOSOFIA LITERATURII ȘI A ARTEI

(Încercare de estetică literară
și artistică)

Îngrijirea ediției și studiu introductiv
VASILE N. MORAR



EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ
București 1988

STUDIU INTRODUCTIV

În orice cultură există personalități ce și-au pus în grade diferite pecetea asupra înaintărilor în plan artistic, științific literar, filozofic. Unele contribuții se dovedesc, în timp, adevărate monumente, stîlpi fermi de susținere ai culturii naționale, iar autorii lor sînt, pe drept, beneficiari ai recunoștinței mereu reiterare a posterității. Dincolo însă de cei care formează această categorie se întinde un alt grup, de cele mai multe ori mai numeros, al celor care, lipsiți de geniu, nu însă de talent, hărnicie, competență, responsabilitate a actului intelectual, au creat în sfera spirituală, au întreținut și impulsionat un climat cultural propice afirmării progresului. Istoriile diverse, ale filozofiei, artei, științei etc., îi consemnează firesc, la loc de frunte pe cei din prima linie, pe deschizătorii de drumuri, dar nu sînt uitați — în întreprinderile exhaustive de acest gen — nici cei ce onorează planul secund, nu însă și secundar al creației culturale naționale.

Poziția lui Constantin Leonardescu în această imagine schematică este mai degrabă aceea a celui care și-a asumat singur, consecvent și tenace, timp de decenii, în primul rînd rolul de transmițător avizat al informațiilor din varii domenii. A fost cel care plecînd de la această bază, n-a uitat nici un moment, mai ales în partea din urmă a vieții și activității, să încerce „ceva nou" în planul interpretărilor, soluțiilor teoretice și chiar al sintezelor. Există pentru explicarea acestei situații atît date care țin de necesitățile obiective ale culturii noastre la sfîrșit de secol XIX — cînd se cereau, în mod presant acoperite prin cursuri universitare multe domenii anterior tratate sporadic, nu întotdeauna sistematic — cît și elemente care țin de structura perso-

nalității lui C. Leonardescu. Astfel, dacă mulți dintre contemporanii lui din corpul didactic universitar se exersau și-n domenii mai „practice", precum viața politică a vremii, el, se pare, n-a aspirat decît să fie profesor, un profesor bun și atît. Tocmai de aceea, poate, nici nu are o biografie care să impresioneze prin fapte care să șocheze într-un fel sau altul lectorul contemporan.

Născut în anul 1846 la Craiova (3 decembrie) a fost un elev eminent în cursul primar și secundar. A urmat cursurile proaspetei, pe atunci, inaugurate Universități bucureștene obținînd licența în litere și filozofie cu teza „*Metodul în științele fizico-naturale, exacte, morale și politice*". Tînărul ce abia trecuse de 20 de ani tratează în cuprinsul primei sale lucrări principale teme de logică formală. Va și publica studiul doi ani mai tîrziu (1868). Imediat după terminarea facultății va fi profesor la liceul „Mihai Viteazul" din capitală. Ucenicia didactică își pune amprente asupra stilului său de muncă intelectuală ulterior. Mereu, și după intrarea în învățămîntul superior va fi solicitat să elaboreze cursuri pentru licee. Legătura sa de o viață cu învățămîntul acum a început. Preocupat de ideea perfecționării profesionale pleacă la Paris pentru întregirea studiilor. Cum se întîmpla în mod frecvent cu mulți tineri români ai vremii ajunși pe malurile Senei, urmează cursurile facultății de drept. Se gîndea probabil atunci la o carieră juridică fiindcă teza susținută în 1872 conținea note explicative asupra articolelor corespunzătoare din Codul Napoleonean în codul românesc. După revenirea în țară, la vîrsta de 26 de ani este numit profesor de istoria filosofiei la Universitatea din Iași. Îi urmează la catedră lui Titu Maiorescu ce părăsise în acel an învățămîntul pentru o perioadă de timp. Desigur că nu simpla consecuție este „vinovată" pentru constanta inamiciție purtată de Maiorescu celui ce-i urmase la catedră. Sînt motive ce țin de structura personalității celor doi oameni. Oricum, „umbra" lui Maiorescu și inevitabila comparație pe care studenții o făceau între ei n-a fost de natură să-l inhibe pe C. Leonardescu în activitatea sa. Cel puțin nu evident. Urmează două decenii pline de acumulări, de sistematizări didactice, practic, în toate disciplinele filozofice predate la Universitate.

La început, concomitent, preda filozofia și la *Institutele Unite*, pentru ca apoi să propună și să țină la Universitate cursuri de istoria filozofiei, logică, etică, estetică, psihologie. C. Leonardescu este cel dintîi ce ține la noi în țară, la Iași,

un curs universitar de sociologie, drept pentru care a și fost omagiat ulterior de generosul și onestul C. Dimitrescu-Iași ce deschisese un asemenea curs la București ca și de Dimitrie Gusti întemeietorul „Școlii Sociologice de la București" ce i-a recunoscut și certificat, peste decenii, această prioritate. Solicitat să predea întregul spectru de discipline filozofice, C. Leonardescu se va pregăti temeinic, metodic și va fi la curent cu direcțiile noi din cercetarea vremii. Se remarcă astfel la Iași cu o lucrare semnificativ intitulată *Filosofia față cu progresul științelor pozitive*, la bază un discurs pronunțat la 26 octombrie 1876 cu ocazia solemnității aniversării Universității dovedind interes major, clar afirmat pentru „noua conexiune" filosofie-știință într-o epocă caracterizată după cum se știe — printr-o crescută încredere în știință și printr-o desconsiderare a „virtuțiilor" tradițional recunoscute ale „vechii metafizici". Opțiunea sa pentru colaborarea celor două forme spirituale în vederea realizării unui sistem armonic pe care umanitatea-l așteaptă" va constitui — cu ușoare și într-un fel firești ezitări — axul tuturor întreprinderilor sale teoretice: „Știința contemporană, în fapt — arată Leonardescu — tinde ca și în trecut a se uni cu filosofia. Mersul progresiv al științelor probează că unitatea științei a devenit o trebuință și un principiu absolut al conștiinței filosofice.

Acest principiu a pătruns atît de profund în știință și în inteligență încît știința care ar nesocoti acest principiu, n-ar mai fi știință, precum de asemenea, nici filosofia care nu s-ar baza pe acest principiu ar fi lipsită de obiect și n-ar mai fi filosofie" [1]

O asemenea declarație de principiu va deveni principiu metodologic mai ales după 1882 cînd publică în *Convorbiri literare* articolul *Darwin și știința contemporană*. Pînă atunci însă primul său curs de psihologie — știință pentru care Leonardescu avea certe disponibilități intelectuale și nu în ultimul rînd o înclinație puternică, intitulat: *Psihologia experimentală; cu o introducere generală la filosofie și la studiul special al psihologiei; studii asupra omului considerat ca ființă conștientă, afectivă, inteligentă și morală* (1879) va depune mărturie, mai degrabă pentru o perspectivă tradițională, pentru interpretarea vieții psihice și a proceselor conștiente

[1] C. Leonardescu, *Filosofia față cu progresul științelor pozitive*, Iași Tip. Theodor Balassan, 1876, p. 50.

prin grila metafizicii. Desigur că, decantarea propriei poziții nu putea să se producă dintr-o dată. Să nu uităm că, Leonardescu însuși audiase atît cursuri de metafizică cît și lecții în cadrul cărora demersul pozitiv se opunea categoric celui dintîi. Aplecat spre științe și interesat de acestea (de biologie, psihologie, fizică, matematică etc.), cunoscător în același timp și al istoriei filosofiei universale, al progresului realizat de gîndirea filosofică în genere, fascinat cînd de-o perspectivă, cînd de alta, nu putea să se decidă ușor și acesta se vede mai ales în perioada de început. I se poate imputa lui Leonardescu o asemenea cale? Nu, deoarece ea a fost cea care pentru el — și nu numai pentru el ci și pentru mulți alți gînditori ai respectivei perioade — s-a impus ca normală etapă de tranziție luînd în seamă cadrul spiritual al epocii și posibilitățile de alegere pe care le avea la dispoziție. În fapt, între debutul său ca filosof, în *Revista contemporană*, din 1873 cu un mic articol ce oscila între spiritualism și pozitivism și amintitul studiu din 1882 despre Darwin se întinde perioada clarificării după care, la puțin timp după V. Conta, încearcă să pună bazele unei metafizici materialiste, destul de consecvent susținute în operele viitoare. Fidel consecvențelor sale și ține, de altfel, un curs de istorie a materialismului, probabil singurul de acest gen din epocă. Iarăși este, de asemenea, interesant că, Leonardescu acordă un loc important pozitivismului și evoluționismului odată cu intrarea sa la Junimea în 1879 și mai ales odată cu începerea colaborării la Convorbiri literare (1882—1895). De altfel, poate că nu este deloc lipsit de semnificație că în același an, 1882, și Titu Maiorescu ținea Conferința *Darwin și progresul intelectual.*

În cazul corifeului Junimii însă, actul acesta de interes pentru evoluționism nu va juca un rol decisiv pentru opțiunea sa filosofică fundamentală, în timp ce, pentru Leonardescu, da. El se va opri de acum înainte predilect asupra implicațiilor materialiste ale principiilor transformismului universal, considerînd că teoria evoluției este destinată să rămînă baza sistemului filozofiei științifice.

În perioada 1882—1892, C. Leonardescu parcurge etapa fertilă a aplicărilor și căutărilor, drept care se pronunță rînd pe rînd pe baza grilei metodologice materialiste asumate — asupra incidenței pe care o au noile descoperiri științifice, asupra cercetării și funcționării vieții morale. Leonardescu optează în primul caz, pentru ideea că totul trebuie reînnoit în metafizică"[2], sub presiunea descoperirilor din știința contemporană, iar în cel de al doilea caz aplicînd de fapt acest principiu, demonstrează valabilitatea unei „morale inductive" și aduce contraargumente menite să evidențieze limitele „moralelor deductiviste", a moralelor înfrățite cu vechea metafizică.

Evaluînd global întreaga sa activitate putem afirma că, după această etapă, urmează ceea ce s-ar putea numi deceniul lui de maxime realizări. Astfel, în ultimul deceniu al secolului, C. Leonardescu, în mod involuntar, desigur, comite o frumoasă simetrie. Publică în cel de-al doilea an al acestuia (1892) *Principii de psihologie* iar tot cu doi ani de data aceasta însă, înainte de-a se încheia veacul (1898) îi apar *Principiile de filosofia literaturii și a artei*, estetica sa. Sînt lucrările pe care le-a pregătit îndelung și de care, în forul său interior era sigur că vor rămîne și vor fi pomenite în viitor. Prima dintre acestea, o indiscutabilă psihologie materialistă, va fi mult utilizată de studenți, dar ecourile criticii filosofice contemporane sînt stinse. De abia în deceniul șase al secolului nostru se produce o adecvată reevaluare a acestui manual din perspectiva surprinderii evoluției istoriei gîndirii psihologice românești, a evidențierii momentelor materialiste, științifice, raționaliste ale acesteia. O soartă oarecum similară a avut și încercarea sa de „tratat" de estetică. Apărut într-un tiraj mic niciodată reeditat după aceea, a fost, după numai un deceniu și mai bine de la dispariția autorului (1907) foarte puțin cercetat și aproape de loc cunoscut. Așa se face că pe lîngă conul de umbră ce-l înconjoară din partea celorlalți și esteticienii perioadei interbelice, Vianu, Dragomirescu, Ralea — nu-l consideră pe Leonardescu decît ca un profesor ce-a predat estetica, fără să-l vadă în continuitatea unei tradiții, a unor acumulări și realizări ale gîndirii românești în acest domeniu. Situația aceasta nu este deloc fără explicații. Se știe că — din necesități spirituale profunde ce țineau de edificarea culturii naționale imediat după 1859 — privilegiată devine *critica culturală*, cea avînd o finalitate de pedagogie socială, o pe-

[2] „Trebuie — arată Leonardescu — dar, să se combată numai metafizica care n-ar ținea seamă de adevărurile ce izvorăsc din faptele procurate de știința contemporană, nicidecum *metafizica științifică*. Acei ce fac aceasta nu înțeleg deloc originea și scopul acestei științe, nu înțeleg rolul său în organismul științei". Deci desconsiderarea metafizicii se referă doar la vechea metafizică nu la cea *viitoare, științifică*, În *Introducțiune la Metafizică I Metafizica*, religiunea și știința, în „Convorbiri literare" an XVIII nr. 8, 1884, p. 325.

dagogie, în sensul cel mai înalt al termenului, explicit și consecvent urmărită. La estetică, în acest context, se ajunge astfel, în primul și în primul rînd prin critică, printr-o critică se înțelege fundamentată pe un număr de teoreme filosofice coerent articulate. Maiorescu a exprimat paradigmatic prin opera sa critică această stare — necesitate. Firesc atunci (ca și acum pentru unii) s-a impus ca importantă pentru gîndirea estetică românească această linie. Ea n-a fost însă singura și nici nu putea fi astfel. Aproape paralel s-a dezvoltat și o estetică filosofică, o estetică sistematică care nu pleca explicit sau implicit de la critică ci o cuprindea pe aceasta din urmă ca pe un capitol, important dar nu predominant, al ei. Într-un asemenea cadru se înscrie activitatea de estetician a lui C. Leonardescu. Predecesorii lui sînt Radu Ionescu cu ale sale *Principii critice* (1861), Simion Bărnuțiu cu *Prelegerile de estetică* (ținute la Iași între 1858—1863), Ion Pop-Florentin cu *Tratat de estetică* în două volume (Iași, 1874, 1887), C. Dimitrescu-Iași cu teza sa de doctorat *Conceptul de frumos* și Ioan Slavici cu *Prelegerile de estetică* ținute la București (1883—1884) și cu *Noțiuni de etică și estetică* (1897). Prin natura împrejurărilor, circulația acestor lucrări, dincolo de cadrele universitare sau de învățămîntului secundar, a fost destul de redusă. Estetica lui Bărnuțiu curs universitar cvasi-complet, teza lui C. Dimitrescu-Iași ca și prelegerile lui Slavici n-au cunoscut lumina tiparului (în cazul lui C. Dimitrescu-Iași a formei traduse în românește) decît în deceniul opt al acestui secol, deci cu un veac întîrziere. În aceste condiții, doar *Tratatul de estetică* al lui Ion Pop-Florentin și parțial manualul lui Mihai Străjanu *Principii de estetică și poetică* (1898) au circulat și s-au bucurat de oarecare popularitate. Este lipsit de îndoială faptul că, Leonardescu cunoștea bine starea ce-i preceda în cuprinsul elaborărilor din estetica filosofică românească. Dovadă în acest sens stă tenacitatea cu care a urmărit să depășească tot ce s-a scris anterior la noi dintr-o atare perspectivă. Ambiția sa a mers și mai departe: vroia să ofere o sinteză originală, integrînd într-un corpus unitar de demonstrații tot ceea ce i se părea că reprezintă adevărata estetică științifică a veacului XIX.

Pentru a oferi o idee cît de cît mai exactă asupra gîndirii sale, a structurii interne a acesteia trebuie să arătăm că temeiul, punctul de plecare al multor demonstrații îl reprezintă, pe de o parte, așa după cum spuneam la început, aderența sa profundă, neconvențională și nedeclarativă

doar la principiile unei filosofii întemeiate pe știință. Pe de altă parte, perfect explicabil pentru atunci în ceea ce privește domeniul antropologic el își concentrează atenția asupra biologiei darwiniste, a psihologiei evoluționiste și experimentale și asupra sociologiei, văzută ca știință a faptelor sociale", deci ca o cercetare pozitivă. Aidoma lui C. Dimitrescu-Iași, fascinat la rîndu-i de psihologia fechneriană, Leonardescu găsește multe rezolvări tot plecînd de la această știință, aflată atunci în continuă expansiune și afirmare. Nu greșim dacă susținem că, cea care i-a luminat mereu cercetarea și în filosofie și în etică și în estetică, a fost tocmai psihologia. Astfel, de pildă, se degajă destul de clar, legătura dintre „concepția sa științifică despre suflet" (cum îi plăcea de altfel, să repete cu vari ocazii) și fundamentele materialiste ale ontologiei sale. Pentru Leonardescu, faptele de conștiință sînt „stările vieții de relație" care au drept bază materială creierul („organul conștiinței este creierul"), iar sufletul fără a fi substanță sau o entitate este expresia psihologică a mișcării corpului nostru, produsul miliardelor de stări și tendințe care se nasc în centrele psihice din contactul organismului nostru cu lumea exterioară"[3].

Astfel de premise devin pentru Leonardescu teren de aplicație (cronologic) în primul rînd în etică și apoi în estetică.

Etica. Leonardescu predînd „cursuri de morală" — se poate certifica faptul că, cele vorbite erau prelegeri centrate pe relevarea ideilor mai însemnate din istoria eticii universale, — era preocupat atît de partea teoretică a disciplinei (principii metodologice, raportul explicativ—normativ etc) cît și de evidențierea stării morale a societății contemporane lui în urma sesizării mutațiilor apărute în comportamentul social și cel individual. Lucrarea specială rezervată eticului se intitulează semnificativ *Morala inductivă. Știința conduitei omenești* (1885). În același an într-un articol, *Idealul popoarelor în secolul nostru*, publicat în Convorbiri literare, atinge în treacăt „problema morală", pentru ca, în paginile aceleiași reviste, cîțiva ani mai tîrziu, 1892, să tipărească densul articol *Criza actuală a moralei*. Leonardescu îmbină fericit perspectiva moralistului cu cea a cercetării pozitive a moralei, nu desconsideră cu totul meditația ce s-a dovedit perenă cu privire la condiția morală

[3] C. Leonardescu, *Principii de psihologie*. Încercare de a da formă sistematică rezultatelor noilor cercetări și experiențe psihologice, București, Ed. Socec, 1892, p. 251.

a omului. (Marii moraliști ai lumii, pe de o parte, și Kant îndeosebi, ca și Aristotel, pe de altă parte, sînt textual sau subtextual mereu prezenți), dar este convins și încearcă și pe alții să-i convingă, că „adevărata morală" poate fi explicată satisfăcător în primul rînd, prin apel la datele furnizate de aceeași agreată biologie evoluționistă, de psihologie și sociologie. Ca orice știință pozitivă morala trebuie să realizeze trei feluri de studii: a. „să observe obiceiurile și tendințele oamenilor, după cum naturalistul observă caracterele și deprinderile animalelor; b. să inducă din faptele morale și sociale legea conduitei omenești determinînd astfel regulile activității noastre întocmai ca fizicianul care caută în fenomenele naturii, legile mișcării materiei; c. în fine, să conceapă idealul mersului omenirii: legea datoriei și a progresului statornicind regulile unei igiene morale care ar favoriza tendința noastră către civilizație „către scopul suprem sau către binele ce trebuie să atingă"[4].

Asemenea exigențe ridicate cercetării în etică, de manieră strict științifică, vor fi completate de Leonardescu și cu reevaluarea unor cîștiguri ale eticii tradiționale pe care le va articula primelor. Astfel, după cum s-a arătat, „în teoria moralei, Leonardescu a receptat variate influențe venite în special din partea sistemelor de morală telologică. *Aristotel* cu *Etica nicomahică*, utilitarismul etic (în special H. Spencer, dar desigur și J. Bentham), teoria morală a școlii scoțiene, a simțului comun."[5] Atari premise diverse se îmbină în cazul autorului *Moralei inductivei* în apărarea și legitimarea în plan teoretic a inductivismului pozitivist a utilitarismului etic, prin argumente ce țin de dezvoltarea recentă a științelor, dar, luîndu-l totodată ca argument și pe Aristotel cu morala sa teleologică. Astfel, el îl urmează îndeaproape pe Stagirit cînd afirmă că „tendința eternă a activității omenești către un scop este faptul comun care ne face a concepe legea conduitei omenești".[6]

Pentru Leonardescu, morala reprezintă studiul tendinței omenști către un scop sau către un bine ce ar deriva din adevăratele tendinței ale naturii omenești. Aceste tendințe pot fi cunoscute prin cercetarea constituției organice a omului, a influenței chimiei și a mediului social asupra

[4] *Morala inductivă*. Știința conduitei omenești, Iași, 1885, p. 1.

[5] Gh. Epure, *Istoria filosofiei românești*, vol. I, ed. II, coord. Dumitru Ghișe, Nicolae Gogoneață) Ed. Academiei Buc, p. 709 (cap. dedicat lui Leonardescu).

[6] C. Leonardescu — *Morala inductivă*, ed. cit, p. 70.

acestuia, căci „orice idee morală se naște din starea socială; în stare de izolare nici o idee morală nu poate să apară în mintea omului."[7]

În plan practic, Leonardescu, deși este vădit nemulțumit de efectele devastatoare ale egoismului, de exacerbarea individualismului în societatea vremii, optează pentru „evitarea extremelor" pentru păstrarea statu-quo-ului social politic: „binele societății este ordinea ce trebuie să domnească între toate puterile sau elementele constitutive ale societății"[8], iar conceptul după care trebuie să ne conducem — spune autorul *Moralei inductive* — se poate formula astfel: „viața socială este binele ce implică în sine și binele nostru propriu"[9]. Leonardescu a păstrat iluziile cu privire la posibilitatea unei societăți perfecte, echilibrate, construite pe baza cunoașterii extremelor, a exagerărilor din viața socială și din om și pe evitarea acestora. În acest fel el nu depășește limitele unei concepții burghezo-liberale. Într-un fel mutatis mutandis, tot astfel va proceda Leonardescu și în estetică, precum anterior în etică.

Temeritățile sale teoretice sînt brusc cenzurate atunci cînd este vorba de aplicații radicale în viața practic-reală. Idiosincraziilor sale din morală le corespund altele similare în judecățile sale „cumpănite" din estetică. *Estetica.* Ceea ce frapează și astăzi lectorul cînd analizează *Principiile de filosofia literaturii și artei* este aria problematică extrem de vastă vizată de C. Leonardescu. Ceea ce s-a observat în celelalte cazuri cînd ne-am referit la filosofia generală, psihologie și etică este valabil în cel mai înalt grad în estetica sa. Leonardescu vroia să fie atotcuprinzător ca un filosof tradițional, dar să și integreze în sistematica sa datele științifice ale vremii de care era fascinat. Se poate spune că prin formația clasică aspira spre erudiție iar prin pregătirea științifică năzuia spre vigoarea demonstrației reci și a experimentului obiectiv. A vrut și-a putut să le îmbine și combine, finalmente să le înfrățească și în *Principii de filosofia literaturii și artei.* Cel ce afirma în *Filosofia față cu*

[7] C. Leonardescu — *Morala inductivă,* ed. cit, p. 15.

[8] C. Leonardescu — *Morala inductivă,* ed. cit. p. 46.

[9] Cîțiva ani mai tîrziu, C. Leonardescu avea să arate: „omul este din punct de vedere moral, ceea ce sînt ideile și ideile sociale corespund cu deprinderile sale contractate în societatea în care ne-am născut... Fiecare om este pînă la un punct oarecare, produsul societății din care face parte, este rezultatul influențelor doctrinelor dominante". În: C. Leonardescu *Criza actuală a moralei.* Morala și știința contemporană, Convorbiri literare, an XXIV, nr. 7, 1890, p. 874

progresul științelor pozitive că „mecanica nu poate înlocui metafizica și fiziologia nu poate invalida științele psihologice (că) numai cu științele pozitive nu putem începe nici termina edificiul științific (căci) viitorul științei depinde de *acordul* (s.n.) spiritului științific și filosofic destinate prin natura lor a se uni și completa"[10], credea de asemenea că estetica se poate pozitiva beneficiind simultan și de ceea ce s-a impus ca valid în timp în filosofia artei. Un asemenea fundal metodologic, ca și poate, necesitățile de-a acoperi programa analitică, îl determină pe Leonardescu să acorde o pătrime din carte istoriei gîndirii esteticii universale, cealaltă parte constituind expunerea propriu-zisă a ceea ce el numește „estetica nouă". Amintind faptul că, la momentul apariției, cartea I-a, în fapt, Istoria esteticii, reprezintă cea mai amplă întreprindere de acest fel efectuată la noi, nu putem să nu remarcăm caracterul extrem de sistematic al prezentărilor ca și percutanța și claritatea aprecierilor și încadrărilor sistemelor și ideilor estetice analizate. Istoricul filosofiei se mișcă liber, stabilește conexiuni, influențe, interferențe, fie că este vorba de analiza teoriei frumosului la Platon, de concepția aristoteliană, de cea platiniană, sau de radiografierea „idealismului psihologic" francez, a școlii scoțiene (Fr. Hutcheson, Reid, Dugald Stewart), a celei germane (Baumgarten, Winckelmann, Lessing, Kant, Hegel, Schopenhauer). Comparativ cu recentele istorii ale esteticii universale cercetarea lui Leonardescu în acest domeniu, aprecierile sale, judecățile sale critice, rezistă și astăzi, ceea ce nu-i puțin lucru.

Propria-i poziție în estetică Leonardescu și-o expune cu claritate în capitolele *Problema esteticii contemporane și starea studiilor de estetică în veacul nostru*, în partea sugestiv intitulată *Estetica nouă față de cea veche*. După el, estetica nu s-a putut dezvolta în mod deplin decît în momentul în care psihologia începe să se organizeze pe baza științelor biologice desprinzîndu-se de metafizică. Prin urmare, estetica fiind o știință biopsihologică nu se poate afirma decît prin aportul acestor științe, în primul rînd al psihologiei. Cum Leonardescu era la curent cu identificările păgubitoare, abuzive din trecut nu vroia să comită aceeași greșeală confundînd estetica cu psihologia. „Estetica — ne avertizează el — se înrudește mai mult cu psihologia, dar trebuie să rămînă deosebită de ea prin cercetările sale speciale. Este o greșeală... de a crede că studiind psihologia vom cunoaște în același timp și estetica. Psihologia se ocupă cu viața sufletească în general, abstracție făcînd de aplicările sale practice neinteresante, pe cînd estetica trebuie să se ocupe într-un mod special cu viața sufletească din punctul de vedere al emoționalității sale estetice. În estetică trebuie să ne dăm seama de starea emoționalității noastre, determinată de factorii estetici, care se asociază, fără știrea noastră, spre a ne face să ne uităm pe noi și lumea aceasta. Este vorba, în această știință, de studiul vieții noastre, surprinsă în momentele sale de admirare față cu natura, cu producerile artistice și literare și în pornirile sale de a-și exprima această stare de emoționalitate prin creații de tot felul"[11].

Leonardescu va defini obiectul esteticii drept studierea vieții sufletești din punctul de vedere al tendințelor sale de a se dezvolta cu ajurorul artei și al creațiilor estetice, atingînd cel mai înalt grad de perfecțiune. „Această știință studiază omul emoționat, entuziasmat de dorința de a se dezvolta, — ori de cîte ori instinctele sale interioare de conservare sînt satisfăcute și ori de cîte ori este împins a-și exprima și comunica altora starea emoționalității sale care determină jocul armonic al facultăților sale"[12]. Pentru Leonardescu, în această ordine de idei, problema esteticii este duală, pe de o parte bio-psihologică (individuală) și, pe de altă parte, sociologică (socială). Tot la acest nivel al clarificărilor primare Leonardescu ne arată că această „știință filosofică", estetica, studiind omul din punctul de vedere al emoționalității sale estetice — din timpuri străvechi și pînă astăzi — este interesată de analiza unor fenomene psihice complexe numite estetice „spre a le raporta la o *lege generală estetică*". Fuziunea perspectivei psihologice cu a celei sociologice, a palierului individual cu a celui social, Leonardescu o estimează ca fiind calea adevărată „ce trebuie urmată de noua estetică". Sub „forma sociologică" ea ne va arăta „chipul în care omul se unește cu semenii săi într-o comunitate de sentimente, pe care geniile le exprimă idealizîndu-le cu ajutorul artei", pentru ca finalmente, estetica să ne arate în ce mod omul împins de emoționalitatea sa se uită pe sine, pentru a-și reprezenta în imaginație cuprinsul unei vieți pe deplin

[10] C. Leonardescu, *Filosofia față cu progresul științelor pozitive*, Iași, 1976 p. 63.

[11] C. Leonardescu, *Principii de filosofia literaturii și artei. Încercare de estetică literară și artistică*, Iași, Tipografia Națională, 1898 p. 172, ed. de față p. 135—136

[12] C. Leonardescu, *op. cit.* p. 172—173, ed. de față p. 136

fericite. Arta și literatura ca fenomene ale creației individuale a geniilor ce posedă o geneză și o funcționalitate socială devin astfel — pentru Leonardescu care nu obosește să repete mereu această idee — „obiectul concret“, „de căpetenie al esteticii“. Leonardescu nu respinge prin aceasta, ci, din contra, integrează în obiectul ultim vast al esteticii frumosul, cel natural și cel creat de om, deci întinsa împărăție a esteticului extra-artistic, a creațiilor exprimate în forme sensibile. Aidoma însă unor predecesori iluștri, precum Hegel de pildă, sau a unui urmaș întru estetică, cel numit „profesorul de estetică al culturii românești“, Tudor Vianu —Leonardescu limitează din rațiuni de eficiență metodologică cîmpul său de investigație, de analiză doar la domeniul artei și literaturii. Corolarul acestei opțiuni, estetica, este filosofia aplicată la artă și literatură. Cum însă receptarea obiectelor artistice și a creațiilor literare nu depinde doar de o singură facultate psihică, ci de întreg aparatul psihologic al omului, obiectul de artă exprimînd starea noastră de liniște sufletească, de joc armonic al tuturor facultăților, Leonardescu găsește că, în mod firesc, estetica va fi o dezvoltare și o aplicare a psihologiei la artă și literatură. Adevărata estetică științifică fiind cea literară și artistică aceasta nu va fi nici metafizică, nici formalistă, ci, istorică, sociologică și critică. Leonardescu va urmări, plecînd de la aceste premise să aducă argumente pentru caracterul intramundan — „al lumii acesteia“ cum îi place să spună — al creației artistice și estetice („încercarea de a obiectiva frumosul prin identificarea lui cu Dumnezeu este zadarnică“), drept pentru care analizează evoluția artei de la formele sale preistorice, trecînd prin forma simbolică (idee hegeliană desigur) a popoarelor orientale, prin cea clasică veche elină și romană, arta generată de creștinism, pentru a încheia cu analiza romantismului (romanul psihologic, cel sociologic) și cu arta naturalistă, cea contemporană autorului. Această parte nu este o simplă istorie a artei și literaturii cum s-ar părea la prima vedere. Leonardescu își aplică chiar la acest nivel teoremele sale filosofico-estetice întemeiate pe știință. Lucrurile nu sînt însă foarte simple. Astfel, dacă, pe de o parte grila metodologiei științifice adoptate îl împinge să considere că naturalismul va deveni în viitor baza artei și a literaturii, baza idealului artistic și literar, pe de altă parte, Leonardescu, care vroia cu tot dinadinsul să păstreze autonomia artei față de știință, și, care era, în același timp, solidar, mai degrabă în jude-

cățile sale, cu frumosul de tip clasic — clasicist, caracterizat prin armonie, măsură, echilibru, proporție, seninătate — se vede nevoit să-și corecteze tot timpul judecățile, să le flexibilizeze, inclusiv în ceea ce privește valoarea naturalismului.

În densa și metodica parte a treia intitualtă *Problemele esențiale ale esteticii contemporane*, Leonardescu disecă într-o manieră realmente modernă — prin apel la științele bio-psihologice și sociologice — factorii *subiectivi* ai frumosului (reflexele, instinctele, senzațiile, ideile) și cei *obiectivi* (mediul fizic și cel social). Genialitatea creatoare, condițiile psihologice ale creației, problema invenției în artă, a inspirației, structura imaginației îl preocupă, de asemenea rezervîndu-le paragrafe substanțiale, ca și unor teme „la ordinea zilei“ precum raportul artă-stat și artă-morală. Leonardescu nu ezită să se pronunțe nici în disputa „arta pentru artă“ și „artă utilă“ (nu spune „tendință“). Este un prilej pentru el de-a-și aplica propria perspectivă. „Scopul artei — arată Leonardescu — nu poate fi emoțiunea *interesată*, ordinară, nici emoțiunea *necondiționată*, care nu ține de nici o lege. Aceste două soluții nu pot fi adevăratele inducții ale esteticii evoluționiste. Neapărat, între cele două doctrine estetice contradictorii „arta pentru artă“ și „arta utilă“ ... există, după părerea mea un loc pentru o nouă doctrină: *arta supusă legii generale estetice*. După această nouă doctrină, scopul artei este de a ne emoționa, în conformitate cu legea generală artistică, care este aceea a evoluției, aplicată în artă, ce implică în sine *ereditatea, adaptarea* la *mediu*, în fine, finalitatea: uitarea *de sine* înaintea unei lumi creată de artă ca manifestare a unei vieți superioare, născută din prisosul forțelor noastre vitale“[13].

Desigur că această idee ca și multe altele ce se degajă din opera sa nu reprezintă decît o încercare de a scoate din impas cercetarea estetică și de-a sincroniza mereu cercetarea cu problemele „fierbinți“ ridicate de obiectul artei și literaturii, de creație estetică în genere. Limitele sale sînt în mare limitele oricărei estetici evoluționiste și în acest fel credem, trebuie apreciată contribuția sa la dezvoltarea gîndirii noastre estetice. Este lipsit de îndoială însă faptul că Leonardescu a realizat — după cum avizat afirmă Gh. Epure în Istoria filosofiei românești — două sinteze semnificative, una în etică și alta în estetică „primele de acest gen din literatura filosofică din țara noastră, chiar dacă nu le

[13] C. Leonardescu, *op. cit.*, p. 436, ed. de față p. 313

putem acorda un certificat de originalitate necondiționată“[14]. Viitoarele și deplinele originalități însă au avut la temelie, indiscutabil, și *Principiile de filosofia literaturii și artei*, a lui C. Leonardescu.

Leonardescu a fost un gînditor materialist și prin această opțiune fundamentală a implicat și ateismul. I se potrivește și lui întru totul aprecierea făcută de Gh. Al. Cazan în *Istoria filozofiei românești* asupra altor gînditori din respectiva perioadă: „prin examinări riguroase, Dumnezeu este înlăturat teoreticește din Cosmos și din viața omului, odată cu ideile fundamentale ale religiei, elaborîndu-se în schimb, ontologii raționaliste și doctrine morale umaniste bazate pe încrederea în capacitatea omului de a se făuri pe sine ca atare, de a-și ridica propriul său destin, despovărat de capcanele vieții religioase“[15]. Acestui merit incontestabil i se asociază însă unele limite. Astfel, Leonardescu „uită“ uneori să accentueze incompatibilitatea dintre o viziune materialistă consecventă și doctrinele religioase. De asemenea, nu întotdeauna apare foarte clar explicată diferența dintre „sursele religioase“ ale diverselor arte și ceea ce el numește „artă religioasă“. Nu este exclus deloc ca aceste scăderi să fi fost generate și de dorința sa de a exprima cît mai obiectiv o concepție, o doctrină, un curent etc; expunîndu-le n-a mai găsit de cuviință, de fiecare dată să amintească grila sa metodologică. De unde și unele neclarități. Contextul general însă le pune, pe drept, în umbră.

Omul și profesorul Leonardescu au lăsat impresii convergente asupra celor ce l-au cunoscut; el întrunea simultan atît rigoarea academică în activitatea sa de predare, cît și o anumită atitudine de raportare afectivă la unele personalități pe care le trata cu apelative familiare atît în exprimarea orală, cît și în scris. Marele Iorga ce i-a audiat cursurile diverse și a participat, se pare, la seminariile conduse de el, îl numește, peste ani în *„O viață de om“* *„coconul* Costachi Leonardescu“ și îi face un portret destul de viu: „capul rotund, cu ochelari se concentra în gura largă, cărnoasă în care erau nesfîrșită bunăvoință și un optimism naiv... omul citise fără îndoială, era la curent cu filozofia franceză, pe care mi-o punea în mînă, pînă la cercetările experimentale ale lui Binet, fără să uite pentru aceasta cultul celor vechi.... Făcea seminarii și

[14] Gh. Epure, *op. cit.* p. 719.
[15] Gh. Al. Cazan, *Istoria filozofiei românești*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1984, p. 121.

era atent la părerile noastre chiar cînd avea de a face cu gluma, pe care nu o înțelegea, sau se făcea că nu o înțelege“[16].

Cel ce nu numai că l-a cunoscut, dar i-a și urmat întru multe discipline la catedră, Ioan Petrovici, îl va caracteriza poate cel mai exact dintre cei ce s-au pronunțat asupra lui: „Dacă ar fi să caracterizăm — arată filozoful român — cu o singură vorbă, activitatea filozofică scrisă de C. Leonardescu nu am putea cred, s-o numim mai bine decît *activitate profesională*. Și aceasta mai puțin pentru motivul înțeles de la sine că o bună parte din scrierile sale slujeau ca manuale didactice... cît pentru un alt cuvînt de o ordine mai înaltă. Ca tînăr instruit și ambițios cum era, întors în țară (de la Paris) putea să lucreze cu totul altfel de cum a lucrat. E cu neputință ca în tot cursul studiilor sale să-i nu-i fi rămas în fundul inimii nemulțumite vreun punct de controversă filozofică care să-i pară că se poate mai bine elucida, să nu fi observat cum teorii și explicații propuse se pot împerechea laolaltă, sfîrșind lumini pînă mult mai departe. Ar fi putut să caute a duce gîndul altora mai departe, să scrie cărți cu titluri absolut chinezeștii pentru conaționalii lui de atunci. Ar fi putut să uite unde se află și ce dorește celor de un neam cu el și mai puțin învățați ca dînsul în știința ramurii lui.

Ar fi putut să facă toate acele lucruri, fiindcă... instruit și ambițios era. De fapt, Leonardescu a lucrat altfel. A urmărit să răspîndească în țara românească și în limba românească elementele fundamentale ale științei sale, care în aceea vreme erau aici ca și necunoscute.

A pus în fața conaționalilor săi mai toate problemele filozofice, le-a arătat ce se poate spune despre ele, le-a spus și cum se numesc. S-a făcut profesor în cel mai larg înțeles al cuvîntului. A urmărit să creeze — alături de alți animați de aceleași gînduri — atmosfera necesară unei mișcări filozofice în țară. A spus în genere lucruri știute aiurea, dar străine pentru noi — fără ca în această operă — mai puțin strălucitoare cînd judeci fără de inimă — să dispară cu totul însușirile sale personale, gîndul său și putința noastră de a-l prețui pe drept“[17].

Dacă acesta este portretul cunoscut în genere doar de filozofi se poate spune că nici studiile de referință despre

[16] Nicolae Iorga, *O viață de om așa cum a fost*, Ed. Minerva, 1976 (ed. îngrijită de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu) p. 139—140.
[17] Ioan Petrovici, *Activitatea filosofică a lui C. Leonardescu*, în *Aspecte din Filosofia Contemporană*, Editura „Studii Filosofice“ București, p. 59.

el nu au abundat, deși este clar, acum, că timiditatea de care-l făcea „vinovat fără vină“ Ioan Petrovici, în a se pronunța și a da sinteze teoretice, nu se confirmă în nici un caz atunci cînd este vorba de gîndirea sa estetică unde evident a fost cel mai îndrăzneț.

Sînt relativ puțini cei ce i-au analizat opera. Ioan Pop Florantin îi analizează în *Frumusețea liniară și frumusețea omului* (1897) în cîteva pagini contribuțiile de pînă atunci în estetică, în timp ce N. Vaschide este printre puținii care analizează la doi ani după apariție într-un studiu special, *Principiile filozofiei, literaturii și artei*, iar Marin Stefănescu în a sa *Filozofie românească* (1922), îl vede numai pe latura spiritualistă a activității sale.

Secvența interbelică îl ignoră cu excepția, poate, a lui G. Călinescu, care-i acordă cîteva rînduri într-un studiu intitulat: *Stiri despre Maiorescu și contemporanii săi: Bonifaciu Florescu, Ioan Pop Florantin și Matilda Cugler.*

Prima reevaluare vine din partea psihologiei printr-un studiu, elaborat de Marian Bejat: *Un manual românesc de psihologie românească la sfîrșit de secolul XIX* (1956).

Gîndirea sa filozofică și estetică intră în conul de lumină al analizei prin Ion Iliescu (*Gîndirea estetică romlnească*, 1976) prin referințele și analizele datorate lui Grigore Smeu, Gh. Stroia, Ion Ianoși, Ioan Pascadi, Gh. Epure, Ioan Ungureanu, Virgil Constantinescu.

Mai ales Ion Iliescu și Grigore Smeu vor dovedi o preocupare constantă de a nu-l „uita“ pe Leonardescu, de a nu eluda contribuțiile sale la gîndirea estetică românească.

De la altitudinea pe care timpul o conferă se poate degaja o dreaptă judecată (cea atît de mult îndrăgită, de altfel, de esteticianul analizat de noi) asupra lui Leonardescu.

Tot Ioan Petrovici găsim că este cel mai aproape de o caracterizare obiectivă. Acesta conchidea în pomenitul mai sus articol: „Fără să fie un reformator în practică, care să facă din cunoștințele sale arme de izbire și de îndreptare, a manifestărilor rele și formelor false ce copleșeau bietul suflet al țării — mărginit în sfera teoretică curată, a ajutat într-o măsură serioasă la înfiriparea unui mediu filozofic în țara românească. Fără să aibă talentul cuvintelor fulgerătoare și a predicei morale s-a silit să întărească simțul datoriei prin exemplara sa activitate profesională.

În trecutul cultural al țării noastre, munca lui a însemnat ceva. Cu timpul poate n-o să se mai zărească. Cuprinsul

cărților sale se va găsi în altele frămîntat și mai bine, într-o limbă mai frumoasă.

Iar de creat nu a creat așa ca să rămîie pomenit pentru vecie.

Nici un erudit al țării noastre însă, scriind în orice vreme despre mișcarea filozofică română, nu va putea să treacă peste numele lui Leonardescu, fără să-și zdruncine reputația erudiției sale. Si desigur acesta este un lucru care nu se poate spune de numele orișicui“ [18].

Să adăugăm că munca lui a însemnat ceva nu numai pentru trecutul cultural al țării noastre, ci și pentru prezentul ei, căci acel trecut pe care *și el* l-a inoculat cu valoare și direcție, a pregătit acest prezent. Și de aceea istoria se rescrie mereu. Oricum, prin această repunere în circulație a ideilor sale estetice se creează o imagine mai adevărată despre valoarea întreprinderii teoretice a acestui înaintaș.

VASILE N. MORAR

[18] Ioan Petrovici, op. cit. p. 63

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Prezentul volum are ca intenție declarată tipărirea integrală a lucrării lui C. Leonardescu *Principii de filosofia artei și literaturii. Incercare de estetică literară și artistică*, apărută pentru prima dată acum aproape nouă decenii, într-un tiraj redus.

O parte din motivele care au stat la baza unei receptivități scăzute, chiar din partea specialiștilor, față de această totuși importantă estetică filosofică a secolului XIX le-am sugerat în prefață, așa că nu mai revenim asupra lor. La toate acestea se adună unul deloc neglijabil. C. Leonardescu a introdus în limbajul nostru filosofic, în cel estetic și în cel al teoriei artei și literaturii o serie întreagă de concepte, pregătind astfel tineretul studios pentru înțelegerea acestor domenii, dar și defrișînd terenul respectivelor registre teoretice în vederea cultivării viitoarelor sistematici (și sisteme) filosofice românești originale. Este meritul lui și pentru a ne convinge de adevărul unei asemenea afirmații nu ne rămîne decît să comparăm cărțile sale cu cele elaborate în aceeași perioadă. Un risc exista totuși prin introducerea masivă în circulație a atîtor concepte și concepții, și el și l-a asumat. Operația aceasta dificilă de transpunere, Leonardescu a dus-o în cea mai mare măsură la bun sfîrșit, deși probabil, contemporanii n-au fost pe moment totalmente permeabili la această avalanșă de concepte, noțiuni, categorii. Stilul erudit, de asemenea, abundînd de citate în greaca veche, franceză, germană și engleză (primele două în original) creia, la prima vedere o impresie nu tocmai favorabilă unei receptări ușoare, fără efort. Estetica prea aproape de filosofie se deosebea prea mult de accesibila critică înțeleasă de aproape toți, de unde și condamnarea primeia la statutul de lectură pentru specialiști.

S-a mai adiționat, în timp, încă o dificultate în receptarea și circulația ideilor cărții: mai mult decît alții atunci, dar mai cu seamă în deceniul imediat următor, Leonardescu folosea o scriere destul de latinizantă, plină de neologisme și o ortografie care ținea destul de mult de normele ortografice în vigoare în tinerețea sa. Nemaifiind tipărită între timp și adusă la formele ortografice, ortoepice și de punctuație devenite uzuale, lucrarea a putut părea celor ce-au lecturat-o grăbit ca avînd un stil, o manieră depășită, chiar vetustă.

Sarcina noastră era următoarea: să reproducem cît mai fidel conținutul ei de idei, să transcriem totul în conformitate cu limbajul filosofic și estetic actual, fără însă să modernizăm forțat. Situația în care ne-am aflat este de altfel sinonimă cu a multor alte retipăriri. Am renunțat dintru început să întocmim — pentru note asupra ediției — o listă imensă de

cuvinte arătînd de fiecare dată forma veche, cea utilizată de Leonardescu și cea nouă, cea întrebuințată astăzi. Exercițiul ar fi fost mai degrabă filologic și nu sîntem convinși că acesta ar fi avut o valoare dincolo de acest cadru. Prin urmare, forma la care ne-am oprit s-a străduit să nu altereze în nici un caz sensul textului și să dea totdeauna seama — prin păstrarea unor expresii particulare, specifice autorului — de momentul în care acesta a fost scris. Acum cînd din aceeași perioadă ne stau la dispoziție, prin tipărire și reevaluare, lucrările elaborate de Simion Bărnuțiu, Radu Ionescu, C. Dimitrescu-Iași, Ion Slavici, putem urmări atît unitatea limbajului filosofic al epocii cît și *diferențierile* ce țin de autori, putem estima nivelul atins în formarea unui limbaj filosofic matur la granița dintre secole.

Pentru a da doar cîteva exemple de felul în care s-a transcris arătăm că, n-am reprodus, din motive lesne de înțeles Platone ci Platon sau Aristoteles ci Aristotel, sau Pracsitele ci Pracsiteles, sau Apele ci Apeles, nici Michel Ange și Michelangelo ș.a.m.d. Evident că formele orale de tipul Domnul Locke au devenit simplu Locke s.a.m.d. Amadus la zi, înlăturînd *u* final din *voiu, întîiuș* precum și accentul grav din cuvinte ca *abiá, vindecá* etc. Formele de scriere proprii epocii în cuvinte ca *nostre, intregă, totă, pote, ostenela, scola* etc. au devenit *noastre, întreagă, toată, poate, osteneala, școală* etc. iar vedi a devenit (vezi), sêu (său), pāment (pămînt), sufletescă (sufletească), studând (studiind), scim (știm), reveleză (revelează), exteriore (exterioare), cunoște (cunoaște) etc. etc. N-am considerat că trebuie să păstrăm *danț* ci *dans, vieță* ci *viață, colore* ci *culoare, psichologie* ci *psihologie, object* ci *obiect*, s.a. În ceea ce privește terminațiile în — *iune* le-am păstrat firesc pe toate cele intrate în uz, de tipul *chestiune, perfecțiune* etc. dar nu întotdeauna, în cuvinte ca *intențiune, invențiune, imaginațiune, expresiune*. Contextul a fost cel pe care l-am avut în vedere în alegerea vechii sau noii forme. De fapt, și Leonardescu de pildă utilizează cînd *imaginație* cînd *imaginațiune*, cînd *invenție* cînd *invențiune*. Evident că am optat în majoritatea cazurilor pentru forma actuală.

Am transcris în greaca veche toate citatele. Am tradus de asemenea toate fragmentele din limba franceză (texte filosofice, proză, poezie) presărate în cuprinsul cărții. Și cu această ocazie am corectat tacit unele greșeli de tipar, unele trimiteri eronate.

*

Notele explicative din subsol, la care se face trimitere prin asterisc, aparțin îngrijitorului de ediție.

Această reeditare înainte de a fi munca mea timp de luni de zile n-ar fi apărut fără străduința, competența și responsabilitatea asumată de redactorul ei, cunoscutul estetician Victor Ernest Mașek, fără inițiativa lăudabilă a Editurii științifice și enciclopedice, care a asigurat continuarea seriei de estetică românească, cîtva timp întreruptă. Sîntem convinși că, în timp, se vor tipări toate contribuțiile valoroase ale înaintașilor noștri în beneficiul, se înțelege, al creșterii și afirmării culturii spirituale românești, a evidențierii nestematelor ei de gîndire.

Acum cînd lucrarea este gata de tipar, tuturor celor care au făcut posibilă apariția ei, le mulțumesc, iar gîndul meu se îndreaptă cu această ocazie — a unei reevaluări — spre cei ce mi-au insuflat, simplu și sănătos, respectul pentru ceea ce-i valoros și bun în lume și viață — spre părinți și profesori.

V.N.M.

DISCURS PRELIMINAR

IMPORTANȚA ESTETICII LITERARE ȘI ARTISTICE

Filosofia, ca știință aplicată la literatură și artă, trebuie să intereseze pe toți acei, ce voiesc a-și da seama de emoțiile lor față de obiectele literare și artistice, precum și de îndemnul ce simt toți acei ce știu a exprima în afară prin opere de tot felul starea lor de emoționalitate.

Fiecare dintre noi într-adevăr, este curios de a ști, ce îndeamnă lumea de a căuta atît de mult emoțiile estetice. Vedem, în fiecare an apărînd romane, piese de teatru, care sînt citite cu mult interes de lume; vedem de asemenea că teatrele în țările civilizate sînt pline de spectatori; în fine, curioși din toate părțile lumii merg în muzeele mari, în sălile de expoziții anuale și universale, pentru a admira artele și a le aprecia.

Ei bine nu trebuie să știm, ce ne face să admirăm un obiect de artă, ce este în el, care ne produce emoția estetică? Trebuie oare să ne mulțumim a fi numai hipnotizați, sugestionați de obiectele de artă, — să ne mulțumim numai a simpatiza cu geniul artistului, fără a ști: *pentru ce?* Pînă cînd să continuăm a lăuda, sau a critica operele artistice și literare, fără a ne conduce de vreun principiu estetic, pînă cînd să ne improvizăm critici, fără nici o știință?

Emoția estetică împingîndu-ne a zice ceva despre un obiect de artă, este necesar, a ne da seama de starea noastră de admirare. Și, dacă nu sîntem în stare a înțelege o operă de artă, cel puțin, nu trebuie s-o criticăm cu răutate, — pentru motivul că nu simpatizăm cu autorul ei, — trebuie să ne recunoaștem cel puțin insuficiența și incompetența noastră. Fără îndoială, filosofia artei și a literaturii, sau estetica, în care se rezumă ideile și sentimentele unei epoci, este importantă pentru orice om cult care se interesează mai cu seamă de direcția ce trebuie să ia artele și literatura.

Estetica ne interesează atît din punct de vedere *teoretic*, cît și din punct de vedere *practic*.

Ne interesează din punct de vedere teoretic, pentru că înalță subiectivitatea noastră, făcîndu-ne să dobîndim *conștiință* de mișcarea sensibilității față cu lumea și obiectele de artă. Și, această conștiință are cea mai mare valoare pentru noi. Ceea ce ne face să fim superiori celorlalte animale este tocmai această lumină intelectuală. Fără această lumină internă am fi întocmai ca pietrele, ca plantele, în fine, ca celelalte animale inferioare, care deși sînt înzestrate cu instincte, deși au o știință a lor proprie, instinctivă, trăiesc lipsite de lumină, de personalitate, de cîrmă.

Neapărat, prin studiul esteticii organul aperceptiv se dezvoltă mai mult. Cînd cineva meditează asupra cauzelor ce produc frumosul, ce dezvoltă în noi sentimentul și gustul estetic, cînd devine în stare a spune pentru ce rămîne în admirație înaintea unei opere de artă, devine prin aceasta și competent de a critica și aprecia momentele de fericire procurate de artă, — momente în care uităm mizeriile lumii acesteia. *Din punct de vedere practic*, estetica este importantă, fiindcă influențează producțiunile artistice. Dacă filosofia ajunge cu timpul a se desface de trecutul său în știință, reușește de asemenea și în literatură și în artă. Se știe, că de la Descartes nu numai știința, a rupt cu trecutul, dar de asemenea și literatura și arta. Artiștii vrînd, nevrînd se inspiră din estetica timpului pe care o realizează în operele lor. Ideile filosofice nu pot să nu aibă influență asupra formelor artistice; exprimarea și cugetarea merg în paralel; în ce fel sînt ideile noastre, în ce fel ele se combină, așa sînt și formele sensibile prin care le manifestăm.

Se știe astăzi că arta nu mai voiește ca în trecut să reprezinte zeii; ea caută subiectele sale în domeniul realității, unde se silește a deștepta simpatii. Dacă, într-adevăr știința modernă este independentă de credințele și superstițiile trecutului, dacă, ea nu se bazează numai pe autoritatea celor vechi, arta, de asemenea trebuie să se emancipeze cu încetul de trecutul său și să devină independentă, cum a fost în epocile cele mari artistice.

Estetica, neapărat, reacționează în contra ideilor trecutului, în contra regulilor dogmatice, care de multe ori înăbușe orice încercare de emancipare și descurajează geniile artistice.

Dacă academiile artelor plantează în spiritul tinerilor artiști, fără educație filosofică, o mulțime de prejudecăți, estetica științifică va emancipa cu siguranță spiritele independente, care împinse de mișcarea spontanee a imaginațiunii lor, caută arta, unde o găsesc. Deja întîlnim în secolul nostru o mulțime de spirite independente, care au protestat în contra clasicismului academic, pentru cuvîntul, că acest despotism omoară geniile artistice și face ca comisiile concursurilor și a expozițiilor să recompenseze numai pe acei ce se țin de formele vechi academice.

A venit vremea să înțelegem, că sinceritatea este tot atît de necesară în artă ca și în știință. A lucra cineva cu convingere nu este un lucru fără importanță, chiar din punct de vedere estetic. „Convingerea imprimă oarecare unitate cugetării, o ordine, o măsură și ne face prin forme exterioare să producem emoții estetice și să deșteptăm simpatii.[1]

Dar importanța esteticii se simte mai mult, dacă ne dăm seama de înrîurirea ce o are arta, asupra societății, — dacă observăm, cum arta ca și morala ne unește pe toți prin simpatie, ne face mai buni, mai miloși, mai iubitori!

Se știe, că înaintea unui obiect de artă ne uităm cu desăvîrșire și simpatizăm împreună, ori de cîte ori înțelegem subiectul, sau ori de cîte ori artistul știe prin talentul său, a mișca nu numai pe cei inițiați în artă, dar pe poporul întreg din care face parte, — dacă nu pe lumea întreagă. În artă, ca și în natură fiecare simte, fiecare este emoționat după priceperea sa.

După cum natura ne face să vedem într-o picătură de apă, într-o celulă, o lume întreagă, de asemenea și arta poate să ne facă pe toți, a vedea în ea viața noastră întreagă: existența noastră materială și morală. Într-adevăr, arta se amestecă în viața noastră materială, morală și politică[2] emoționîndu-ne și făcîndu-ne să ni se bată inima, centrul vieții noastre.

Această înrîurire a artei asupra vieții noastre materiale, morale și politice, a făcut neapărat, pe filosofi să gîndească, la direcția ce trebuie să se dea artei și literaturii.

Arta este chemată a juca un rol moral și social. Excitația artificială a unei pasiuni determinate, sau a unei grupe de pasiuni, poate să producă o tendință către o anumită pasiune, o modificare a voinței noastre.

---

[1] *Guyau, L'art au point de vue sociologique*, p. 160, Paris, 1889.
[2] *Guyau, Probleme de l'Esthétiques*, Prefața, p. VIII.

O operă literară și artistică, firește, este un mijloc de sugestiune. Și, această sugestiune poate să fie bună sau rea. Cîte crime n-au putut fi sugerate de romane? Cine poate cunoaște, cît de mult pictura și sculptura a stricat moravurile, sau le-a îndulcit? *Sociologia* a probat îndestul, că arta poate să împingă popoarele spre civilizație și poate să le mențină în starea lor primitivă.

Neapărat, tipurile sociale alese de artiști, studiile lor exprimate în opere de artă, care se adresează pasiunilor noastre, nu sînt fără importanță, fără valoare socială. Tot ce emoționează, ce este simpatic este contagios. Mizeria socială poate fi comunicată unei societăți prin literatură și artă.

De aici, însemnata problemă a esteticii: unde trebuie să caute artistul, tipul său social? În societatea veche aristocratică, ori în societatea democratică, — în lumea ideilor, ori în lumea reală, așa cum este ea cu toate viciile și pasiunile sale?

Problema realismului și a idealismului în artă, care a preocupat întotdeauna lumea este de domeniul esteticii. Estetica este într-adevăr chemată a se pronunța asupra drumului ce trebuie să apuce arta și literatura. Ea trebuie să ne spună, dacă formele multiple ale speranței sînt favorabile formelor vieții terestre, individuale și sociale, — dacă prin artă trebuie să uităm că picioarele noastre se repauzează pe pămînt și să zicem ca Al. de Musset: *Malgré nous vers le ciel il faut lever les yeux!*

Iată în scurt pentru ce estetica într-un mod general trebuie să ne intereseze pe toți.

Din parte-mi mărturisesc, că estetica, dintre toate studiile filosofice, ne atrage mai mult, pentru motivul că această știință înalță subiectivitatea noastră prin sentimentele sugerate de chestii asupra cărora ne deșteaptă atenția.

Prin explicațiile de tot felul, ce se pot da asupra principiilor sale, estetica face ca filosofia cea mai grea să devină cea mai atrăgătoare. Kant, de exemplu, n-a putut să cucerească multe spirite, cu *Critica rațiunei pure*, forma sa severă nu atrăgea îndestul, — dar a devenit mai popular cu cartea sa: *Critica facultăți de judecare (Kritik der Urtheilskraft), cu observațiunile sale asupra sentimentului frumosului și al sublimului.*

Se pare, într-adevăr, că estetica ne deșteaptă gustul pentru Filosofie. Mulți învățați și erudiți n-ar fi citit filosofia lui Aristotel, dacă n-ar fi citit mai întîi *Poetica* și *Retorica* sa. Și, cîtă popularitate, n-a dobîndit filosofia lui *Platon*, prin *Hyppias, Phedru* și *Banchetul* său! Ideea frumosului,

într-adevăr, a înălţat pe Platon în regiunile înalte ale idealului de unde a putut zări *binele*, pe *d-zeu*: Ceea ce pare a însufleţi dialogurile sale este tocmai această chestiune a frumosului, care ne transportă pe aripile lirei şi a poeziei, în regiunile cereşti, în lumea ideilor. Dar neapărat, importanţa Esteticii depinde de sistemul său, care trebuie, să corespundă cu direcţia artei şi a literaturii şi cu ideile predominante ale societăţii în care trăim. Toată greutatea constă numai în a găsi adevăratul sistem al esteticii contemporane.

Estetica astăzi devenind ştiinţifică nu mai poate avea ca în trecut minunata putere de a converti mulţimea. Ştiinţa n-a avut nici odată o acţiune directă asupra mulţimii. Ea nu poate să-şi altereze caracterul pentru a se face populară. Mulţimea simte, dar nu cugetă: filosoful, analizînd sentimentele şi cugetările estetice, se depărtează foarte mult de credinţele şi ideile sale asupra frumosului. Dar ce zic? Există de asemenea o deosebire între filosoful care meditează asupra frumosului şi artistul, care se inspiră de frumuseţe şi o reprezintă sau o exprimă în afară prin forme sensibile. *Beethoven*, ascultînd în interiorul său simfoniile sale, credea, ne spunea el, că „aude chiar pe d-zeu la urechile lui"! Sîntem departe astăzi de această ordine de idei în estetică! Ştiinţa n-a cruţat nici acest domeniu al frumosului şi al artei. După ce a atacat bazele diferitelor religii, a început a ataca morala şi arta, acest domeniu păstrat odinioară, pentru liniştea sufletelor noastre. Artistul vrînd, nevrînd, trebuie astăzi să creieze noi forme corespunzătoare cu ideile ştiinţifice.

Societăţile moderne au un spirit critic, care nu mai poate tolera ficţiunea, decît pentru a exprima o idee adevărată, o tendinţă a naturii noastre. Artistul trebuie să-şi dea seama de tipul ales de el, cu care voieşte să ne facă să simpatizăm, căci orice concepţiune particulară a vieţii sociale corespunde cu o concepţiune particulară a artei. Extetica este întotdeauna condusă ca şi morala de ideile timpului în care trăim.

Pentru ca estetica să ne intereseze astăzi, trebuie să fie în stare a formula într-un mod clar legile realizării frumosului, spre a şti pînă la ce punct formele elementare ale compoziţiilor artistice depind de proprietăţile particulare ale senzaţiilor noastre, — pînă la ce punct, în fine, căutarea legilor senzaţiunii şi percepţiunii contribuiesc la teoria artei. Numai astfel se poate deştepta în noi curiozitatea de a ne explica, cum geniul artistic este împins a produce opere, pe care le admirăm, şi care ne interesează mai mult decît toate lucrurile

de care sîntem înconjuraţi. Numai aşa vom putea şti, pentru ce epoca lui Phidias a fost vîrsta de aur a Sculpturii şi a Arhitecturii greceşti, pentru ce, acea a lui Praxitele era un timp de slăbire şi chiar de decadenţă a artei.

*

Care va fi dar sistemul nostru de estetică, care este estetica ce avem a expune? Iată prima chestiune, ce ni se prezintă la începutul acestui studiu.

Pentru a face alegerea sistemului, sau pentru a căuta un nou sistem, trebuie, să dobîndim mai întîi cunoştinţe despre sistemele ce s-au dezvoltat pînă acum. De aici, se naşte trebuinţa de a face înainte de toate *Istoria esteticii*.

Desigur, înainte de a expune noi estetica, trebuie să ne dăm seama de trecutul ei, de diferiţii scriitori, ce au organizat-o, constituit-o. Numai astfel vom putea să precizăm pînă la ce punct ne apropiem de predecesorii noştri şi pînă la ce punct ne depărtăm de ei. Istoria esteticii, pe de altă parte, va avea folosul de a ne pregăti, pentru a înţelege problema acestei ştiinţe şi a cunoaşte literatura filosofiei relativă la estetică.

Nu gîndesc cu toate acestea, dîndu-mi seama de trecutul esteticii, să înlocuiesc istoria cu ştiinţa esteticii, expunînd pe larg toate sistemele filosofiei relative la estetică.

Mă voi mărgini numai a face *Istoricul esteticii* cu scopul de a ne da seama de caracterul acestei ştiinţe din trecut, — caracter, reînoit cu desăvîrşire din cauza ideilor noi şi a direcţiei artistice şi literare a veacului nostru.

Cartea I

ISTORICUL ESTETICII

ŞCOLILE VECHI DE ESTETICĂ

I. ŞCOALA ACADEMICĂ

IDEALISMUL ESTETIC PLATONICIAN

1. Teoria frumosului la Platon

În perioada dintîi a filosofiei greceşti nu găsim nici o urmă de estetică. Problema de căpetenie a filosofilor era cosmogonică. Ceea ce preocupau pe toţi filosofii era principiul explicativ al lumii, a fiinţelor neînsufleţite şi însufleţite, în fine a *unităţii şi totalităţii lucrurilor*. Astfel, numai de la Platon se începe a se da oarecare atenţiune problemei frumosului.

Platon este cel dintîi filosof care s-a încercat să ne dea o teorie a frumosului şi a artei. Acest filosof, deşi nu se ocupă într-un mod special cu problemele estetice, cu toate acestea mai în toate dialogurile sale, estetica devine o urmare, un corolar al dialecticii sale: *a teoriei ideilor*, de care aceste scrieri sînt însufleţite. — Pe de altă parte, acest însemnat filosof, în unele dialoguri, precum în *Hyppias*, *Banchetul* şi *Phedru*, alcătuieşte destul de lămurit teoria sa estetică. Cu cîtă profunditate într-adevăr, Platon, are grijă în Hyppias a demonstra importanţa problemei frumosului făcînd pe Socrate să discute cu adeversarii săi, pentru ca în urmă, prin dialectică să formuleze definiţia frumosului.

Iată în ce mod familiar, Platon, formulează pentru întiia-şi dată problema esteticii în Hyppias: „*Cum ai putea tu*, zice Socrate, vorbind cu *Hyppias*, *să şti*, dacă cineva a făcut un discurs *frumos*, sau o acţiune frumoasă, dacă nu şti: *ce este frumosul?*"

Punînd această întrebare, pentru a arăta importanţa chestiunii frumosului, Platon, face pe Socrate a căuta cu *Hyppias frumosul* pretutindeni în lumea materială, precum şi în natura noastră fizică şi psihică. În lumea materială, frumosul, zice Hyppias, este avuţia, — ceea ce ne trebuie, este *utilitatea*, *plăcerea*.

Dar, nemulţumit cu această definiţiune care-i pare a fi o tăgăduire a frumosului, Platon, se sileşte a ne dovedi, cu talentul său admirabil, că *frumosul nu este nici utilitatea, nici plăcerea*, ci ceva, pe care nu-l putem zări în lumea materială şi în mişcarea activităţii noastre fizice.

Argumentul, pe care se bazează Platon pentru a nu căuta frumosul în lumea materială, este că frumosul există *(de sine şi prin sine)*, independent de lumea materială, independent de existenţa noastră personală. Frumosul este ceea ce este cu adevărat real, ceea ce este esenţial în lucruri, ὄντοςών. El există, nu pentru că sîntem noi, totdeauna legaţi de lumea materială, pieritoare, — nu, pentru că există lumea materială cu manifestările sale pieritoare şi schimbătoare, — dar, există şi se prezintă imaginaţiei noastre, pe cît timp vom fi în stare a ne desface de corpul nostru şi de lumea materială.

În zadar vom căuta noi frumosul în lumea materială. Lumea materială, continuă acest însemnat filosof, cu corpurile şi fiinţele din care se compune neexistînd într-un mod real, ci numai aparent, nu poate să cuprindă decît o închipuire a frumosului, grade de frumuseţe, — nu, *frumuseţea în sine*.

Pentru Platon, ceea ce este frumos, nu poate fi ceea ce există numai *din întîmplare*, ci ceva ce există *pretutindeni*, *în toate timpurile şi locurile*. Dacă observăm într-adevăr bine lucrurile, zice Platon, nimic nu există într-un mod real; ceea ce este astăzi, mîine se schimba, se preface, dispare. Din cauza aceasta, *frumuseţea* din lumea aceasta *este relativă*. Ceea ce ni se pare astăzi frumos, mîine este urît, ceea ce place unuia, displace altuia!

Pentru a vedea dar frumosul aşa cum este el, trebuie să închidem simţurile noastre desfăcîndu-ne de aceea ce este material, — să ne refugiem în lumea ideală, *singura reală*.

Frumosul, pe scurt, după Platon, nu este decît *o idee*, ce apare numai în mintea acelora ce ştiu a se desface de lumea aceasta, ce ştiu a se absorbi în lumea ideilor.

Dar în ce fel? Lumea, în care trăim, nu este şi ea frumoasă, nu este ca o splendoare a lumii ideilor? Nu există oare frumosul în natură, determinat de sentimentul pentru natură?

Lumea este frumoasă, susţine Platon, numai pe cît timp *participă* la lumea ideilor eterne şi absolute, adică, pe cît timp putem să privim lucrurile prin prisma ideilor eterne, nemuritoare. Numai prin ajutorul acestor idei, într-adevăr, putem zări în lumea materială ceea ce este

permanent, nepieritor, ceea ce rămîne în dosul schimbărilor și transformărilor de tot felul. *Genul, specia, unitatea* lumii, *varietatea* și *armonia*, iată ceea ce este nepieritor, și prin urmare frumos în această lume.

Platon, ne spune în *Timeu*, că d-zeu a făcut o singură lume pentru ca să fie eternă, perfectă și *frumoasă*, ca și autorul ei. Unitatea lumii este esența frumosului, care există în lume, pentru că, unitatea adăugîndu-se pe lîngă multiplicitatea lumii produce armonie și ordine. Nimic nu este frumos, fără armonie. În orice lucru, *măsura* și *proporția* (μετριότης καί συμμετρία), constituie frumusețea și virtutea sa.

Ideea dominantă, care caracterizează frumosul în filosofia lui Platon, este aceea a *existenței permanente* a frumosului, caracterizată, la rîndul său, prin *perfecțiune* și *bunătate. Ceea ce este frumos trebuie să fie etern, perfect și bun.*

Se pare, după spiritul acestei filosofii, că frumosul se obiectivează în concepțiunea divinității. Ce poate fi într-adevăr etern, perfect și bun decît însuși d-zeu? D-zeu, ca autor al lumii, face ca lumea să-și păstreze unitatea și armonia sa, și, prin aceasta să trăiască în veci. *Prin prezența sa și a ideilor sale în lume, frumosul strălucește înaintea noastră.*

Astfel, lumea este frumoasă, pentru că este opera lui d-zeu, opera perfectă, plină de armonie, de viață și de știință. Ceea ce este frumos conține ceva divin, este însemnat cu pecetea divinității.

Dar, dacă ceea ce este frumos în lume este divin, putem oare susține că, după spiritul filosofiei lui Platon, frumosul ar fi însuși d-zeu?

Nu gîndesc că aceasta a fost ideia lui Platon! Dacă d-zeu în acest sistem este autorul perfecțiunii, al științei și frumuseții, el este mai presus decît frumusețea. Platon, fără îndoială, gîndește că frumosul nu este însuși d-zeu, ci unul dintre atributele lui d-zeu. *Frumosul este bunătatea supremă, care se revarsă asupra lumii, prin menținerea unității și a armoniei.*

Lumea este frumoasă prin grația lui d-zeu! Frumos este, ceea ce trăiește într-un mod etern, prin grația lui d-zeu, — ceea ce aparține lumii raționale, divine, prin ideile de *unitate*, de *armonie*. Nu este, prin urmare, **plăcerea**, sau *utilitatea* lucrurilor, ce o simțim noi, care face lucrurile frumoase, ci *unitatea, armonia*, în fine *perfecțiunea*, care n-o zărim în lucrurile particulare, pieritoare, ci în lumea ideilor.

Lumea, opera unei arte divine, este frumoasă, zice Platon, pentru că suprema bunătate a făcut-o *asemănătoare cu ea însăși* (παραπλήςια ἑαυτῷ) [1]. Frumusețea sa provine din faptul că ea este însuflețită, că are un suflet, o inteligență [2]. Dacă omul este considerat ca ființa cea mai frumoasă din lume, aceasta provine, din cauză că este ființa cea mai perfectă, fiindcă are un suflet, o inteligență prin ajutorul căreia participă la lumea ideilor.

Ceea ce admirăm în lume, ceea ce produce *emoția estetică* este arta divină. Fiecare lucru primește o formă, devine cutare lucru prin forma imprimată de d-zeu, corespunzătoare cu o idee, și, toate ființele însuflețite nu sînt create decît pentru a reprezenta, formele vieții și ale inteligenței supreme, căci aceste forme, — deși pieritoare, ca individualități, — sînt nepieritoare, ca și mișcarea și schimbarea lucrurilor, ca și viața. Ideile divine, care au imprimat tuturor lucrurilor o formă, fiind nepieritoare, — lumea, cu toate *felurile* de lucruri și ființe este nepieritoare.

Dar, cum vom putea noi aprecia frumusețile din natură? Care ar fi procedurile estetice prin care am zări în univers ceea ce este perfect? Cum vom putea noi vedea ceea ce este divin în natură? Opinia lui Platon este de a vedea frumusețile naturii prin prisma ideilor eterne. Platon voiește, ca să conducem simțurile, de ideile care intră în conceptul frumosului: de ideea *perfecțiunii*, a *unității* și a *proporțiunii*, în fine, de ideea *adevărului* și a *binelui*. Numai la lumina acestor idei, putem zări intervențiunea divină, și sonda intențiile lui d-zeu.

Dar, cum va fi posibil să ne conducem de niște idei, care nu vin de la simțuri, — cum ne vom pune în relație cu lumea ideilor?

Prin ajutorul *reminescenței*, a amintirii ideilor din lumea ideală, susține Platon. — Omul înainte de a veni în această lume a trăit alături cu d-zeu, în lumea ideală! Și, *iubirea*, ce avem de ceea ce am văzut în lumea ideală, ne împinge a ne apropia de ea.

Teoria amorului la Platon, dezvoltată în *Phedru* și în *Banchetul* său completează teoria frumosului. Iubirea de ceea ce este dumnezeesc ne înalță în lumea ideilor și, aci, zărim frumosul, mergînd treptat din frumusețe în frumusețe pînă la principiul absolut din care derivă orice frumusețe.

---

[1] Sofistul c, 313, 318.
[2] Timeu, C, 119.

Prin ajutorul dialecticii într-adevăr, și, împinși de iubire, înaintăm gradat trecînd din ipoteză, în ipoteză, — de la frumusețile relative pînă la frumosul absolut. Culorile frumoase, de ex., formele frumoase, corpurile frumoase în fine, ne fac să simțit ceva neexplicabil, care ne amintește de emoțiile ce simțeam cînd eram înaintea lui D-zeu. În acest mod divinizăm obiectul iubit, și rămînem în admirare, — ca și cînd am fi înaintea unui zeu!

Acela, zice Platon în Banchetul, care se va fi ridicat în misterele amorului pînă acolo unde sîntem, după ce a parcurs toate treptele frumosului, va zări deodată o frumusețe miraculoasă, eternă, necreată și nepieritoare, o frumusețe, care nu va fi frumoasă într-o parte și urîtă în alta, frumoasă pentru unii și urîtă pentru alții, ci, frumoasă în sine, independent de orice alt lucru.

Această frumusețe, după Platon, este scopul vieții, indicat de calea dreaptă a iubirii. Observînd frumusețile de pe pămînt, și, neîntîlnind frumusețea în sine, ne înălțăm pe aripile amorului pînă la frumusețea supremă. De la corpurile frumoase ne înălțăm cu mintea la ocupațiile frumoase, de la ocupațiile frumoase, la științele frumoase, și, mergînd din știință în știință, ajungem la știința prin excelență, care nu este altceva decît *știința frumosului în sine* (Estetica).

„O scumpul meu Socrate, zice Diotim[3], ceea ce face ca viața noastră să aibă farmec este numai *contemplarea frumuseții absolute*. Dacă vreodată cineva ajunge s-o contemple, nimic în lume nu-i va mai plăcea: nici aurul, nici copiii frumoși, nici tinerii. În fața acestei frumuseți ar uita chiar să mănînce și să bea.

Dar, ce ai putea gîndi de un asemenea om care ar contempla frumusețea pură, simplă, fără amestecătură de carne și de culori omenești și de toate vanitățile pieritoare. . . ? Gîndești tu, că ar fi o viață mizerabilă ca cineva să-și petreacă vremea privind și *contemplînd* frumusețea divină? Nu crezi tu, din contra, că acest om fiind, singurul aici pe pămînt, în stare de a percepe frumosul prin organul cu care frumosul este perceptibil, va putea singur să conceapă adevăratele virtuți. . . ? Dar, numai acela, care născocește și practică adevărata virtute este iubit de d-zeu; și dacă cineva voiește să fie nemuritor, desigur că numai un asemenea om poate fi.

---

[3] O străină din Mantineea.

Aceasta a fost, *scumpul meu Phedru*, și voi, toți, care mă ascultați, discursul lui *Diotim*".

Astfel, dialectica lui Platon, aplicată la *estetică*, devine *mistică*. După ce se servește treptat de procedurile dialectice, ajunge a se servi și de *contemplare!* Dialectica servește lui Platon pentru observarea frumuseților relative și pentru a se înălța, împins de iubire divină, în lumea ideală, Dar, odată ajuns aici rămîne în extaz, se uită pe sine, pentru a contempla frumusețea absolută.

Pe scurt, pentru Platon, *frumosul este o reflectare a idealului, o splendoare a adevărului, o reminiscență a bunătății și perfecțiunii supreme, contemplată de sufletul nostru în lumea ideilor. Unitatea, perfecțiunea, binele,* care se reflectă în lume, iată aspectele frumuseții ideale, ce putem admira în lume și în acțiunile noastre. Pretutindenea, unde vedem unitate, armonie, perfecțiune, sîntem cuprinși de iubire, de sentimentul frumosului.

Principiul dar al *frumosului* este d-zeu, deoarece unitatea, bunătatea, perfecțiunea nu sînt decît niște atribute ale d-zeirii.

2. Teoria artei. Imitația artistică. Scopul artei.

Dacă aceasta este ideea generală a lui Platon asupra frumosului, ce este arta, care este obiectul și originea sa?

Arta este opera geniului, singur în stare a se înălța în lumea ideilor, pe aripile iubirii, singur în stare a ne face să contemplăm lucrurile în sine.

Ceea ce împinge geniile a-și exprima *sentimentele lor estetice* prin operele lor sînt *ideile eterne — obiectul esențial al artei*, — cu totul deosebite de ideile ce le dobîndim prin experiență și observare. Artistul trebuie să exprime, să concretizeze ideile intuitive, contemplative, adică formele durabile și esențiale ale lumii și ale tuturor fenomenelor.

Dar, cum putem realiza prin artă frumosul, — așa cum îl înțelege Platon, — ca o sensibilizare a lumii ideale, divine?

Ideea domnitoare în această materie este de a *imita* pe d-zeu, iar nu formele materiale, pieritoare, care nu sînt perfecte, iar nu natura. D-zeu este *demiurgul*, artistul suprem! Pe el prin urmare să-l imităm, refugiindu-se în lumea sa ideală. Dacă avem datoria de a imita pe d-zeu în toate lucrurile, — adevăratul artist va fi acela care se va asemăna cu artistul suprem, imitîndu-l pe cît va fi posibil.

Ceea ce a făcut d-zeu creînd ceea ce este permanent, și etern în această lume, sensibilizînd unitatea, armonia și varietatea eternă a lucrurilor, astfel trebuie să facă și artistul. După cum d-zeu a făcut lumea cu idei semănîndu-le pretudindeni, și, cum după aceste idei au primit și lucrurile forme, așa trebuie să facem și noi. Să îmbrăcăm ideile eterne cu forme eterne, perfecte! Îmbrăcarea ideilor cu forme sensibile, nepieritoare, iată secretul artei. Dacă voim a creia opere de artă, trebuie, să concepem subiectul nostru, refugiindu-ne în lumea ideilor, și să-i dăm o formă sensibilă, plină de viață, care să reprezinte tipul unei concepțiuni eterne, nepieritoare.

Astfel, în loc ca să *imităm natura*, reproducînd ființele și lucrurile individuale, pieritoare, Platon ne sfătuiește *să imităm pe d-zeu* reproducînd tipurile eterne, nepieritoare, pline de viață. Platon combate *realismul* în artă, căci, nu ne sfătuiește de a reproduce realitățile individuale, *de a copia, sau a fotografia* lucrurile particulare, ci a reproduce *tipurile ideale*, prototipurile din care s-au format lucrurile.

Pentru a ne convinge de interpretarea aceasta n-avem decît a citi cartea a II-a din Legile lui Platon în care, arată într-un mod clar, că *scopul artei este expresiunea unei ideal de frumusețe*, că, arta trebuie să reprezinte tipurile nepieritoare, caracterele, viața și în special viața sufletească a omului în toată perfecțiunea sa. Arta, după Platon, trebuie să ne înalțe într-o lume mai perfectă — alta, decît aceasta — să ne facă a uita mizeriile acestei lumi, iar nu, să ne țină legați de ea. În loc ca să ațîte poftele și pasiunile lumii, arta, trebuie să le disciplineze.

Platon deosebește două feluri de muze: *muzele vulgului și ale înțelepciunii*, și ne spune că nu trebuie să ne luăm după muzele vulgare, care, ne îndeamnă de a reproduce în artă lucruri imorale, indecente, ci, să ne luăm după muzele înțelepciunii, care, ne îndeamnă a cînta, a descrie, a zugrăvi viața perfectă, cu sentimentele sale cele mai înalte.

Arta trebuie să *moralizeze* pe om, să-l facă mai bun, dar nu mai rău, pasionîndu-l. Pentru acest cuvînt, artistul, susține Platon, nu este liber a reprezenta orice îi trece prin minte. — Pictorul, sculptorul, muzicantul, poetul, nu trebuie să ne tulbure în orele noastre de repaus prin lucruri ce nu exprimă calitățile bune ale sufletului. Asemenea artiști trebuie disprețuiți, ba chiar pedepsiți!

Există, desigur, un curent materialist în artă, pe care Platon îl combate. Platon vede un pericol pentru stat, cînd

se va lăsa arta fără nici o direcțiune, cînd, prin artă, artistul va depărta pe cetățeni de la adevăratele principii ale justiției, ale binelui. Arta, avînd o mare influență asupra societății, Platon, gîndește că, prin emoțiile ce ne procură, ne face să contractăm obiceiuri, ca acelea pe care ni le reprezintă. Dacă, de exemplu, artiștii ne-ar reprezenta necontenit sinuciderea ca o virtute, și, ar face din oamenii pasionați niște oameni virtuoși, neapărat că se vor găsi mulți care vor imita pe eroii lor.

Geniul practic al lui Platon, pătruns neapărat de influența artelor în bine și în rău, a susținut că artiștii trebuiesc supravegheați, cenzurați, pentru ca să nu dea naștere, prin imitație la sentimente și acțiuni indecente. Platon nu permitea, ca artistul, prin talentul său, să se îmbrace într-o haină frumoasă, spre a strica obiceiurile și credințele poporului. Oricine ar fi artistul, fie chiar și Homer, n-are voie să fie un dizolvant intelectual, să corupă sufletele.

Astfel, *scopul artei*, după Platon, nu este *amuzarea, petrecerea*, ci *moralizarea societății*. Plăcerea, petrecerea, nu sînt decît un mijloc, iar nu scopul artei. — Scopul, idealul artei este *binele*, datoria, legea supremă a voinței.

Zeii, zice el, împinși de milă, pentru omenirea condamnată la muncă, ne-au păstrat ore de repaus la sărbătorile instituite în onoarea lor.

Ei au voit ca muzele să celebreze aceste sărbători împreună cu noi.

Arta fiind supusă la oarecare reguli, Platon, încearcă a ne arăta pentru fiecare artă regulile corespunzătoare.

În ceea ce privește *Muzica*, Platon ne spune că ea nu trebuie să deștepte în noi sentimente vulgare, să ne facă numai a petrece timpul, cum ne fac acei ce umblă cu marionetele. Ceea ce trebuie să admirăm în muzică este *numărul, măsura și armonia*. Lui Platon îi plac formele și legile matematice pentru că deșteaptă în noi unul dintre cele trei aspecte principale ale binelui: calitățile cele bune ale sufletului și ale corpului. El supune sunetul, vocea și mișcarea la regulile matematice.

„În ce vom face noi să consiste frumusețea unei figuri, sau a unei melodii? Spune-mi, gesturile și tonul vocii unui om de inimă, într-o situație grea și violentă, se asemănă ele cu acelea ale unui om fricos în asemenea împrejurare?... Orice figură, orice melodie, care exprimă bunele calități ale sufletului, sau a corpului, este frumoasă, — din contra, este urîtă, dacă exprimă calitățile cele rele. (*Legile* II, 77

şi 78 C). "„Din cauza armoniei, auzul a primit facultatea de a percepe sunetele muzicale. Cînd cultivăm cu inteligenţă relaţiile noastre cu muzele, armonia, ale cărei mişcări corespund cu acelea ale sufletului nostru, nu pare a fi destinată pentru plăcerile vulgare; muzele ne insipiră armonia pentru ca să reglăm după ea mişcările neregulate ale sufletului nostru". (Ibid).

Muzica nu trebuie dar să imite vocea animalelor, strigătul lor, ci vocea omenească, organul sufletului nostru. Imitînd vocea omenească ea trebuie să exprime adevăratele sentimente şi să ne inspire gustul virtuţii.

Virtutea trebuie să fie scopul muzicii, ca şi al celorlalte arte: ea nu trebuie să exprime viciul şi să contribuie a corupe sufletele. Cea mai perfectă muzică nu este aceea care ne place, fără să ştim pentru ce, sau aceea care ne place pentru că imită mişcările din afară, ci aceea care reprezintă, sau execută mişcările inimii noastre în lupta sa pentru virtute.

Ceea ce Platon ne spune despre muzică, ne spune şi despre celelalte arte: *dansul, pictura, poezia* etc.

Dansul, nu trebuie să imite numai mişcările corpurilor frumoase, ci, mai cu seamă, a sufletelor frumoase. Nimeni nu poate să ne spună că jocurile, cancanurile, care ne reprezintă viciile prin mişcări şi figuri bizare, ar fi mai frumoase decît acelea ale virtuţii. Ele pot să fie o imitaţie a obieiurilor, a caracterelor dobîndite prin educaţie şi pot plăcea celor vicioşi, dar sufletele sănătoase iubesc spectacolul adevăratei frumuseţi.

Pictorul, de asemenea, trebuie să imite pe pînza sa obiectele reale, cu culori şi trăsături corespunzătoare, dar, prin aceasta, nu-şi va ajunge scopul, dacă prin obiectul conceput de el nu exprimă ceva din viaţa noastră sufletească: o calitate, un sentiment nobil al naturii noastre sufleteşti. El nu trebuie numai să imite elementele materiale prin care concretizează subiectul său, dar trebuie mai cu seamă să imite cu exactitate ideia ce voieşte a o reprezenta, care nu se mai adresează simţurilor, ci minţii noastre. Această idee trebuie să fie deîndată pricepută de oricine priveşte obiectul de artă, şi, pe de altă parte, să exprime tendinţele noastre, lupta noastră pentru virtute.

În *Poezie*, Platon, ne povăţuieşte să nu ne luăm după orice inspiraţie, ci să ne conducem numai de *muza înţelepciunii*. El face cea mai aspră critică tuturor genurilor de poezie: *epopeii, dramei, comediei*, şi ne povăţuieşte că poezia

nu trebuie să ne reprezinte pasiunile şi viciile. Orice erou al poetului trebuie să ne reprezinte imaginea perfecţiunii, să reprezinte oamenii cei mari, care luptă pentru virtute, care cîntă imnuri în onoarea zeilor.

3. Caracterul doctrinei literare şi artistice a lui Platon

În urma celor expuse, care este *caracterul doctrinei literare şi artistice a lui Platon?*

Această doctrină este *idealistă* cu tendinţă *mistică*.

Este *idealistă*, căci, subiectele operelor de artă, Platon, le caută în lumea ideilor prin procedeele dialecticii şi cu ajutorul inspiraţiei şi al iubirii. Omul primeşte impresiunea frumosului, devine artist, adică, — capabil de a-l reproduce în afară prin forme sensibile, — din cauza *reminiscenţelor* ce are de frumuseţea absolută, din cauza inspiraţiei. Poetul, ca şi artistul cuprins de iubire pentru ceea ce este divin, prin discursurile sale, prin poezie, pictură etc. ne prezintă ceea ce vede după modelul idealului său. Îndată ce delirul inspiraţiunii îl cuprinde, începe a cînta, a visa, a transforma lucrurile ce vede în jurul său în lucruri frumoase perfecte. În al doilea loc, doctrina lui Platon are tendinţă *mistică*, căci principiul frumosului şi al artei este d-zeu. După Platon, arta, trebuie să imite idealul invizibil, iar nu realitatea. Modelul artistului după care trebuie să copiem operele sale de artă trebuie să le ia din mîinile lui d-zeu. Fără a dispreţui realitatea, servindu-se chiar de ea pentru a concretiza idealul său, artistul trebuie să fie fixat asupra formelor ideale, pentru a ne reprezenta ceea ce este perfect, în fine, pentru a ne reprezenta sufletul nostru emoţionat, în acţiune, în luptă cu suferinţele, cu pasiunile, *totdeauna virtuos*, asemănător cu ceea ce este divin.

Arta trebuie să aibă un *scop practic*; — contemplînd-o să devenim mai buni, mai perfecţi, mai morali. Filosofia avînd o direcţie practică, Platon voieşte ca arta să reprezinte *virtutea*, — frumuseţea sufletului nostru. Nimic nu este mai frumos, după el, decît o fiinţă inteligentă, care să se asemene cu d-zeu, prin purtarea sa dreaptă, prin sfinţenia şi înţelepciunea caracterului său.

Virtutea, buna dispoziţie a sufletului constituie frumuseţea.

„Ar fi a necinsti sufletul, ne spune Platon, dacă am prefera frumuseţea corpului în locul virtuţii. O asemenea preferinţă

ar da mai multă valoare corpului, ceea ce nu este logic, căci nimic din ceea ce este pe pămînt nu are valoare față cu ceea ce vine din cer. Sufletul nu este o plantă a pămîntului, ci a cerului" (φύτον ούκ ἔγειον ἀλλ οὐράνιον).

Astfel, morala care servește de ideal politicii și educațiunii, servește de ideal, în filosofia lui Platon și esteticii. Această înrudire a esteticii cu morala, sau a frumosului cu binele a fost admisă de la Platon mai de toți filosofii greci. Cuvîntul καλός este întrebuințat adeseori pentru αγατός și chiar amîndouă aceste cuvinte s-au unit împreună în limba greacă, spre a forma un singur cuvînt: τό καλοκαγατον. Așa, în Gorgias, Platon, voind a deosebi binele de plăcere zice: „că este *mai frumos* (χαλλιον) de a suferi o injustiție decît de a o face". Dar ce zic? Toate expresiunile întrebuințate de Platon în ordinea morală, sînt întrebuințate și în înțeles estetic. Cuvintele: αρμονια, ενρυθμια, de ex., întrebuințate în înțeles moral sînt întrebuințate și în înțeles estetic. El gîndea că viața morală are trebuință de măsură, de număr. Învățatul, înțeleptul este un muzicant, (όσοφός μουσιχός). Ca dovadă, că *această doctrină* a identității binelui cu frumosul era adoptată de toate școlile idealiste din Grecia antică, avem faimosul sporit al stoicului Chrysipp: „*Binele* este de dorit; ceea ce este de dorit este de iubit; ceea ce este de iubit este lăudabil; ceea ce este de lăudat este *frumos*; *Așadar, binele este frumosul*".

Această identificare a frumosului cu binele, — această tendință de moralizare în literatură și artă corespundea cu tendințele societății ateniene. Nici un guvern n-a impus dramei și comediei condiții mai severe. Se știe că la Atena nici o piesă de teatru nu putea să fie reprezentată înainte de a fi supusă cenzurii, — examenului unei comisiuni, și fără a se aproba în urmă de puterea publică, de arhonte sau rege.

Platon fără îndoială, confunda legile esteticii cu acelea ale moralei. Dar, dacă arta și literatura au influențat asupra moralei, din aceasta, nu putem induce identificarea acestor manifestări a sufletului nostru. O asemenea identificare ar compromite viitorul artei.*

* Leonardescu apără și în acest context — al analizei celebrei condamnări platoniciene a artei — autonomia esteticului, caracterul „pur", „dezinteresat" al acestuia, fără să arate explicit că arta ființează nu în mod izolat, fără legătură cu „materia" — morală, politică, ideologică în sensul cel mai larg al termenului — ci odată cu aceasta, prin ea și cu ea. În fapt, Leonardescu, procedează în această parte a lucrării sale în prelungirea ideilor estetice, devenite curente, tradiționale după demonstrația

Oricine poate înțelege că arta nu trebuie să fie tendențioasă; ca manifestare a spontaneității geniilor, ea nu trebuie să fie contrariată în mersul său; cenzura nețărmurită a puterii publice nu poate fi favorabilă dezvoltării artei. Dacă, într-adevăr, s-ar exclude din epopee, dramă și comedie, reprezentarea oricărui viciu, oricărei pasiuni, ar trebui să renunțăm cu desăvîrșire la aceste genuri literare și să ne mulțumim a face numai imnuri în onoarea zeilor.

Pe de altă parte, cu ce drept am putea noi să mărginim fantezia autorilor, mai cu seamă că Statul nu este în stare a judeca operele de artă? Un administrator poate fi capabil de a administra, fără a fi capabil de a judeca operele literare, — afară numai cînd s-ar dovedi că cel mai puternic are și mai mult gust literar, și, cînd, republica literelor nu s-ar deosebi de organizația administrativă. Și dacă admitem că un administrator are și gust literear, el poate judeca operele literare, nu ca administrator, ci ca literat, și, în această calitate, trebuie să fie și el apreciat de toată lumea.

Desigur, domeniul artei și al literaturii se găsesc într-o sferă străină de politică, superioară chiar politicii, adică interesului. Ne supunem cu toții autorităților publice, pentru a administra intersele țării, dar nicidecum pentru a judeca această parte a activității geniilor, — considerată de Platon ca divină, care, concepe frumusețea și care, prin esența sa nu poate deriva decît din lumea ideală.

Dar, nu insist asupra acestei chestiuni: dacă arta trebuie să fie, sau nu, subordonată moralei, și, dacă pentru aceasta, guvernul trebuie să se amestece în direcția artei, care, prin natura sa, este liberă. Vom avea ocazia a ne ocupa de această chestiune într-un mod special[4]. Constatăm numai că la Platon, arta, ca și știința avea un caracter practic, — era un mijloc de educațiune, prin care omul devenea mai bun, mai fericit, — că Platon explicînd astfel direcția artei, nu face decît a se conforma gustului estetic al artiștilor și poeților mari din timpul său, pe care îi cunoștea destul de bine deoarece a trăit în mijlocul lor, devenind prin influența lor poet și pictor. Se știe, că în timpul lui Platon, arta grecească ajunsese la apogeul său. Arhitectura terminase Parthenonul; sculptura decora monumente cu statui de toată fru-

kantiană. Se prefigurează încă de pe acum susținerea sa cu privire la ceea ce va numi în Cartea a III-a, capitolul IX „depășirea" celor două doctrine, a „artei pentru artă" și a „artei utile" prin „legea generală estetică". Este punctul nevralgic al teoriei sale, tratat în manieră nedialectică. (*n.ed.*)

[4] vezi mai departe Cartea III, *Morala în artă și literatură*.

musețea; arta dramatică prin puterea genială a lui Eschil era în splendoare; Sofocle ne făcea să atingem idealul; Euripide rezona asupra științei ca un filosof și mișca inimile ca un adevărat poet [5]; Aristofan era admirat, pentru că biciuia fără milă imoralitatea.

Ei bine, Platon, trăind în mijlocul acestei mișcări estetice, — din poet devenind filosof — nu putea să ne dea altă doctrină estetică, decît aceea care corespundea cu gustul poporului din care făcea parte. Grecii disprețuind în artă expresiunea pasiunilor, Platon, ne recomandă expresiunea virtuțiilor, a devotamentului, a sacrificiului etc. El nu voiește ca arta să mai reprezinte pe Jupiter cu curtea sa, ci, pe d-zeul unic și imaterial pe care Phidias l-a visat și Socrate l-a explicat, deci iubirea ce trebuie să avem pentru d-zeu, pentru bine, pentru virtutea în sine, incoruptibilă, disprețuită și persecutată.

4. Evoluția istorică a idealismului platonician. Idealismul mistic. *PLOTIN*

a) Concepția mistică a frumosului

Sistemul de estetică a lui Platon reprezintă direcția generală a artei și a literaturii vechi clasice. Platon observînd așa de bine lumea ideală a fermecat toate spiritele, și, orice încercare de a le abate de la această direcție a fost zadarnică. Materialismul, în adevăr, părea în ochii tuturor un sistem ce nu se putea concilia cu obiectele imaginației, ale ficțiunii.

Nu avem prin urmare a căuta — în urma lui Platon — *evoluția istorică a materialismului în artă*, față cu idealismul, ci numai evoluția istorică a acestui din urmă sistem. Se știe că, în cursul dezvoltării filosofiei vechi, toți filosofii se întîlnesc în jurul *ideii platoniciene (ca obiect de artă)*, pe care o consideră că este asociată cu iubirea noastră pentru lumea morală.

Ceea ce desbină cu toate acestea pe filosofi, în urma lui Platon, și, prin urmare, ceea ce explică evoluția idealismului estetic este neînțelegerea lor în privința *ideii platoniciene*. Trebuie oare să credem că *obiectul artei este ideia dobîndită prin dialectică*, sau, aceea *dobîndită prin contemplare*, sau *extaz*, ori în fine, aceea elaborată de mintea noastră, în urma contemplării lumii perceptibile?

[5] Levêque, *Spitirualisme dans l'art.*

Aristotel, neadmițînd că ideea este *ante rem*, și observînd frumusețea în lumea materială, susține că această ideie —obiect de artă — este sugerată de frumusețea lucrurilor din natură, iar nu de lumea abstractă pe care o iubim. Pe de altă parte, Plotin, un filosof alexandrin, care a trăit pe la anii 205—270 p. Christ, — admite că *ideea*, ca *obiect de artă*, fiind divină trebuie asociată cu *sentimentul religios*, iar nu cu *sentimentul moral*, — așa cum a înțeles Platon.

De aici, două sisteme esențiale de estetică în vechime: *sistemul raționalist al lui Aristotel și sistemul idealist mistic al lui Plotin*, care dezvoltă și modifică sistemul idealist al lui Platon.

Din aceste două sisteme idealiste, acel al lui Plotin se aseamănă mai mult cu al lui Platon, căci, — după cum o să vedem, nu tinde a combate pe fondatorul ideliasmului, ci a-l completa și dezvolta. Cu acest sistem ne vom ocupa mai întîi, deși este mai depărtat de timpul în care a trăit Platon cu cîteva veacuri.

Idealismul estetic al lui Plotin nu este decît idealismul lui Platon, modificat de ideile religioase orientale. Acest sistem este o urmare a metafizcii sale, expusă în opera sa: *Eneadele*, al cărui obiect esențial era d-zeu. Plotin era entuziasmat de concepțiunea divină; iubea tot ce pare divin în natură, și, toată viața sa nu a făcut decît să caute ceea ce este divin și să rămînă astfel în *extaz*, în *admirare* pentru tot ceea ce este frumos, care, după el, este divin. Citind Eneadele sale, îl vedem înălțîndu-se treptat, treptat, pînă la regiunile cele mai abstracte ale poeziei.

Doctrina prin care Plotin explică lumea și din care are să derive Estetica sa, este *emanantismul*, — un fel de panteism mistic, care se aseamănă mult cu *eleatismul* și cu *platonismul*. Ca toate spiritele meditative, Plotin, voiește a-și explica cum fenomenele se răspîndesc în lume în timp și spațiu și se unesc împreună într-un mod armonic spre a forma acest vast tot pe care-l numim univers. — El se întreabă: cum se explică această unitate, în varietatea și multiplicitatea lumii, — unitate, care ne face să admirăm lumea, să o contemplăm?

După Plotin, totul emană de la *unitate*, de la „Ev" care nu este decît *d-zeu, ființa în sine și absolută*. Ceea ce face ca lumea să existe și să persiste este tocmai această unitate, din care derivă treptat toate fenomenele nemărginite, toate ființele și lucrurile, care apar, și dispar, — într-o inifinitate de forme de tot soiul.

Plotin, admițînd la originea lucrurilor *o unitate absolută, infinită, primitivă*, τό ἕν sau τό πρῶτον, ori τό ἄπειρον, susține că lumea nu este decît o *dezvoltare* a acestei *unități*, o *emanațiune a divinității*. Universul, înaintea sa, pare o *emanațiune*, o evoluțiune, care se dezvoltă treptat de la *ființa absolută*, pînă la ne-ființă, (μή ὄν).

Dar, în virtutea cărei legi, d-zeu umple cu ființa sa lumea? Ce nevoie are el de lume, — el, care este ființa în sine, perfectă, căreia nu-i lipsește nimic?

Această lege o rezum astfel: orice ființă perfectă fecundează, crează într-un mod spontan. — Ființa perfectă, *unitatea*, τό ἕν, imobilă, a trebuit să creeze într-un mod spontan, fără voia sa, fără să dorească aceasta, căci dorința de a crea nu se conciliază cu perfecțiunea. Și, ceea ce a creat mai întîi a fost λόγος, *cuvîntul, intelectul* cu ideile sale, de la care s-au format toate lucrurile.

Astfel, d-zeu prin inteligența sa a luminat, a însuflețit, a dat existență *aparentului, materiei*, prin atîtea forme corespunzătoare cu ideile. Toate formele generale ale existențelor, adică: *ființa* (ὄν), *identitatea*, (ταντότης), *diferența* (ετερότης), *mișcarea* (κινησις), în fine, *tipurile specifice* ale ființelor individuale (εἴδη) nu sînt decît modificările *Ființei: una și absolută*, care este d-zeu.

Dar, care sînt într-un mod precis fețele diverse sub care putem privi ființa, sau — după cum zice Plotin, — *ipostazele, sau emanațiunile ei?*

Cel dintîi aspect al ființei, sau al *unității absolute*, — *cea dintîi ipostază*, sau *emanațiune* este *Intelectul*, (λόγος), care există în lume, reprezentat prin ideile, sau formele lucrurilor.

Acum, Intelectul, la rîndul său crează *sufletul omenesc* (ψιχή), care nu există decît prin ideile sale. Prin aceste idei, sufletul, este unit cu d-zeu, sau se unește cu el, după ce a căzut, înălțîndu-se pînă la el, prin ajutorul contemplării. — *Sufletul* dar, este *a doua emanațiune*, — a doua *ipostază* divină.

În fine, *a treia emanațiune* divină este *substanța corporală* (σῶμα). — Corpul are ceva dumnezeesc prin formele sale, corespunzătoare cu ideile.

Astfel, Plotin considera *unitatea* din trei puncte de vedere: ca λόγος, ca ψιχή, și ca σῶμα.

Această doctrină a emanațiunii este *panteistă* și se aseamănă puțin cu *teoria verbului* și *a trinității creștine*, precum și cu *teoria participațiunii* μετεξις, a lui Platon și aceea

a *procesiunii* elaborată de Filon. Plotin, ca și Platon și Filon consideră pe d-zeu ca principiu primordial al tuturor lucrurilor, fără care nu putem înțelege viața, cu formele sale multiple, corespunzătoare cu ideile și cu ființele de tot soiul.

Concepțiunea însă a lui d-zeu la Plotin este cu totul deosebită. D-zeul lui Platon este *organizator*, al creștinilor *creator*, — pe cînd d-zeul lui Plotin este un principiu de *emanațiune*, care prin prezența sa dă ființă tuturor lucrurilor, sau, pe care îl vedem manifestat în lume sub cele trei forme, sau ipostaze: intelectul, sufletul și materia.

Această *teorie a emanațiunii* n-o întîlnim decît în filosofia indiană, care este tot atît de mistică, ca și aceea a lui Plotin. *Nirwana* nu este decît contemplarea (θεορια), prin care Plotin exprimă lumea. Iată pe scurt doctrina metafizică a lui Plotin.

Acum, cum se aplică la estetică, această doctrină metafizică, sau, care este *doctrina estetică*, ce ar deriva din *emanantismul* lui Plotin?

Pentru a răspunde la această chestiune, n-avem decît a gîndi la locul ce ocupă viața sufletească în filosofia lui Plotin. Dacă sufletul nostru este o emanațiune a divinității, — dacă este un aspect al ființei supreme, — el este în fața *frumosului*, cuprins de frumos, oridecîte ori se desface de pasiuni și de impresiunile corporale, — oridecîte ori se absoarbe în ființa supremă prin contemplare și rămîne în extaz înaintea lumii ideilor.

În această stare de extaz, unindu-se cu ființa supremă, se găsește în fața *frumosului absolut*, determinat de ideile pure ale rațiunii. Sufletul său primind forma inteligenței supreme este ca și d-zeu: în fața *binelui*, a *adevărului* și a **frumosului absolut!**

Unirea noastră însă cu ființa supremă nu se face prin ajutorul dialecticii: a operațiilor discursive a inteligenței, — nu se face, cu alte cuvinte, prin silința ce-și dă sufletul nostru de a se uni cu sufletul universal, sau de a înțelege această substanță.

Sufletul, zice Plotin, căzînd în corp, — dînd o formă corpului, prin aceasta, nu s-a desfăcut cu totul de inteligența supremă: el poate trăi în *contemplare* și a zări frumosul! Conștiința ce avem de toate actele, de toate ideile și judecățile noastre este o probă de unirea noastră cu inteligența curată. *„Rațiunea discursivă nu știe ea,* zice Plotin,

că judecă, cînd judecă, — nu știe ea, că judecă după niște reguli date de inteligență?"

Odată deprinși a ne înălța în lumea ideilor, desigur, nimic nu ne va mai plăcea din lucrurile de care sîntem înconjurați decît numai cînd ele vor deștepta ceva din idealul cu care ne-am deprins. Lucrurile din lumea aceasta, într-adevăr, nu sînt frumoase decît prin forma lor, corespunzătoare cu ideile, — formă, ce reprezintă viața, existența. Nimic în lume nu există, sau trăiește decît prin forma corespunzătoare unei idei. Dacă un lucru nu ne deșteaptă nicio idee, el este un ce confuz, lipsit de existență.

Această trebuință a reflectării ideilor abstracte în tot ce există, face pe artiști a se sili prin talentul lor să ne înfățișeze lucruri ce nu putem a le vedea în jurul nostru, dar care prin forma lor perfectă să devină mai reale decît acelea ce întîlnim la tot pasul. Dar ce pot fi acele lucruri, ce artistul trebuie să ne reprezinte? Arta trebuie oare să ne reprezinte *inteligibilul cu ideile sale, viața noastră sufletească,* sau *ceva divin?*

Plotin ne spune că artistul trebuie să exprime prin forme sensibile viața noastră morală, desfăcută de ceea ce este sensibil, în fine, să ne reprezinte ceea ce este nepieritor în lumea aceasta, — ceea ce este destinat a trăi prin forma sa imprimată de divinitate. Plotin însă, pierdut în extaz, — în această stare de uimire, în care nu simțim nimic, nu afirmăm nimic, — nu poate să determine într-un mod clar obiectul artei. Ceea ce-i place și poate afirma este însăși această stare de contemplare, această unire a noastră, prin mijloacele artei, cu Ființa supremă.

După spiritul acestei filosofii mistice, artistul n-are a exprima în operele sale decît *viața noastră religioasă,* adică unirea noastră cu d-zeu; el nu poate prin urmare imita în artă decît pe acei, — care, — aici pe pămînt, — iubesc și sînt iubiți, căutînd a se identifica cu ființa supremă.

Acest *caracter religios,* ce Plotin imprimă artei, nu trebuie, cu toate acestea, să ne facă a crede că frumosul, obiectul artei, este ceea ce este divin. Ceea ce este divin este mai mult decît frumosul. D-zeu nu este numai frumosul. El este în același timp și inteligibilul: *adevărul, binele,* în fine *totul,* — ce cu mintea noastră nu putem cuprinde.

Arta, după Plotin nu poate reprezenta prin urmare decît *iubirea noastră pentru divinitate,* iar nicidecum ceea ce este divin. Ceea ce este divin nu este numai obiectul artei. D-zeu este *inteligibilul,* pe care nu putem a-l reprezenta, căci reprezentîndu-l l-am mărgini, l-am nega. Cum am reprezenta ființa nemărginită, infinită, care este totul, fără a fi anume un ce determinat?

Astfel, arta nu poate reprezenta decît *frumosul,* și, frumosul nu este d-zeu pe care-l putem zări în lume prin ordinea și armonia ce o admirăm, iar, în noi prin lumea ideilor. Frumosul, pe de altă parte, nu este nici *binele,* fiindcă iubirea noastră, ațîțată de frumos, nu ne cuprinde decît după ce am dobîndit cunoștința binelui.

Plotin, se ferește puțin, după cum vedem, a confrunta frumosul cu ceea ce este divin, așa cum tindea arta sub forma simbolică la popoarele orientale, se ferește, pe de altă parte, cu totul, de rezultatele la care a ajuns Platon, confundîndu-l cu *binele.* Dacă d-zeu este mai mult decît frumosul, — superior frumosului, — binele, la rîndul său, — splendoarea divinității, scopul suprem al purtării noastre, nu poate fi identificat cu frumosul. Binele este mai vechi decît frumosul, anterior frumosului.

Nu putem fi cuprinși de frumos decît în urma binelui. Frumosul presupune binele. Dorința binelui, zice Plotin, imprimată de dialectică, este mai veche decît aceea a frumosului [1]. Trebuie, cu alte cuvinte, să simțim mai întîi binele și apoi frumosul. — Împiedecați de rău, cuprinși de neajunsurile lumii acesteia nu putem gusta frumosul; numai uitîndu-ne pe noi și lumea aceasta în *fața binelui* închipuit, putem fi emoționați din punct de vedere estetic.

Pe scurt, Plotin, explicînd lumea prin emanațiunea lucrurilor din substanța divină, admițînd că sufletul omenesc este rezultatul acestei emanațiuni, susține, că omul este în fața frumosului numai cînd se *absoarbe în ființa supremă,* prin *contemplare!* Ca și Platon, caută frumosul în *lumea ideilor,* în absorbirea sa, în rațiunea supremă. Singura deosebire este numai că Plotin nu se înalță în lumea ideilor *prin dialectică,* dar mai cu seamă *prin contemplare.* Și, aci, în lumea ideilor, nu caută modelul bunătății supreme, binele în sine, ci *starea noastră de iubire, față cu d-zeu.* Frumosul nu este o expresiune a binelui, a sentimentului nostru moral, *dar a sentimentului nostru religios, a iubirii noastre pentru d-zeu?!*

După Plotin, ceea ce este frumos nu este decît un simbol al credinței noastre, — o formă a iubirii cerești, care apare în noi, și, se concretizează în artă și literatură, oridecîteori ne unim cu d-zeu prin contemplare.

[1] *Eneadele.* V. v.

Astfel din cauza *sistemului său mistic*, Plotin, este și mai idealist decît Platon. Plotin nu se refugiază în lumea ideilor pentru a zări ceea ce este divin în natură, ci, pentru a vedea sufletul nostru unit cu d-zeu. Odată uniți cu d-zeu, *în această stare de uimire*, nu putem a ne mai da seama de ceea ce este divin în natură, ci, de intimitatea noastră cu d-zeu, de starea noastră de fericire în fața lui d-zeu. În fața lui căzînd în extaz, în contemplare, sîntem cuprinși de iubire, de adorațiune și nu putem să ne mai dăm seama de nimic, decît de această stare de completă mulțumire.

b) Obiectul literaturii și al artei

Obiectul literaturii și al artei este intimitatea unirii noaste cu d-zeu. Plotin este cel dintîi în vechime, care a decretat într-un mod precis amestecul religiei în artă, care a spus lămurit că subiectele artelor trebuiesc luate din viața zeilor, a sfinților; că, arta reprezintă oamenii divini și fericiți în extazul lor, desfăcuți de toate legăturile din lumea aceasta, disprețuitori de voluptățile pămîntești. Plotin sfătuiește pe artiști de a se refugia în lumea zeilor. „Să fugim în scumpa noastră patrie, zice el, în regiunea din care ne-am coborît! Acolo, șade tatăl nostru". Dar cum să fugim? Cum să scăpăm, se întreabă Ulise . . ., fără ca plăcerea ochilor, sau spectacolul frumuseților corporale să nu ne oprească?

Și, dacă ne-am închipui, că putem scăpa de legăturile cu această lume, prin ce mijloc, urmează Plotin, am putea să ne transportăm în patria noastră? „Nu cu picioarele, zice el. Ele n-ar putea să ne transporte decît dintr-o parte a pămîntului, în alta. De asemenea, n-am putea să ne preparăm pentru această călătorie procurîndu-ne o trăsură, sau o corabie! Trebuie să lăsăm la o parte toate acestea zadarnice ajutoare și chiar să nu mai gîndim la ele. Să închidem dar ochii corpului, pentru a deschide pe acei a spiritului, spre a ne croi o altă cale, în care am putea merge cu toții, dar care este părăsită" (*Eneada*, I, Cartea a II-a).

Dar, firește, nu oricine poate să contemple frumusețea reală (ideală); pentru a o contempla trebuie ca cineva să fie purificat de toate cugetările necurate, care-l împiedică a se uni cu d-zeu; trebuie să fie asemănător cu d-zeu, să stingă în el toate senzațiile, toate pasiunile, să se depărteze de orice viciu, care-i întunecă lumina interioară. Numai în această stare de extaz devine cineva artist, devine, — ca și d-zeu, — un spirit, un geniu, care, manifestă în afară splendoarea lui d-zeu, prin niște forme divine, ca acelea, ce nu sînt reprezentate în nici un lucru individual, ci, în lumea întreagă, în ceea ce este nemuritor, permanent, *prin unitatea și armonia lumii*, prin tipurile de tot felul ale vieții, în fine, prin *iubirea pură*, desfăcută de tot ce este vicios!

Dar oricît ar fi voit Plotin să se depărteze de estetica lui Platon, se întîlnesc împreună în același punct. Pentru Plotin, ca și pentru Platon, idealul artei este morala, care-și are fundamentul său în d-zeu.

Pe de altă parte, frumusețea reprezentînd amorul curat, — amorul pentru d-zeu, dezbrăcat de orice element sensibil, — acest amor nu este în realitate decît *virtutea*, — ca și în filosofia lui Platon, — căci, virtutea sufletului constă în asimilarea noastră cu d-zeu, adică, — cu duhul curat, perfect și bun.

Principiul prin urmare, al esteticii lui Plotin, ca și a lui Platon, este d-zeu, — scopul suprem al sufletului și al artei. Numai în prezența lui putem simți adevărata emoție estetică, care ne uimește, ne pune în stare de contemplare, de extaz.

„Ce transporturi de iubire nu trebuie să simtă, zice Plotin, acela care-l vede, cu ce ardoare nu trebuie să dorească a se uni cu el! Acela, care nu l-a văzut încă, îl dorește, *binele*; acela, care l-a văzut îl admiră, cum admiră suprema frumusețe, este izbit deodată de plăcere, simte ceva, care nu conține deloc durerea, iubește într-un mod adevărat cu o ardoare de nespus și începe a disprețui lucrurile pe care le numea odinioară frumoase" [2].

Astfel, *criteriul estetic*, după Plotin, este frumusețea interioară, dată de contemplație. Fără această vedere interioară n-am putea să judecăm operele de artă. „Nu putem zice nimic despre frumusețea artelor, continuă Plotin, dacă n-am fi în posesiunea acestui soi de frumusețe. Trebuie să contemplăm aceste frumuseți cu ajutorul facultății corespunzătoare; numai atunci, în prezența lor, sîntem cuprinși de plăcere, de uimire, de admirare!

Astfel, Plotin nu face decît să dezvolte aceiași estetică pe care a dezvoltat-o Platon. Ceea ce unește pe acești filosofi, este idealul către care tind amîndoi în artă și literatură. La Plotin, ca și la Platon, principiul esteticii este d-zeu; numai prin absorbirea noastră în ființa supremă putem zări frumosul în noi și în natură.

[5] *Eneadele*. Ibid.

Singura deosebire, este, că acest d-zeu, nu este d-zeul lui Platon și prin urmare, nici *frumosul* lui Plotin nu este frumosul lui Platon.

Pe de altă parte, procedarea estetică la Plotin nu este dialectică, ci mistică, sau teologică. Prin *contemplare*, iar nu prin *reminiscența*, deșteptată de dialectică, Plotin zări amorul, ce provoacă adevărata *emoție estetică*.

În fine, *scopul ultim al artei* nu este *binele*, ca la Platon, ci *iubirea de d-zeu*, tendința noastră de a ne uni cu d-zeu. Arta, la Plotin, nu este pusă în serviciul moralei și al politicii, ci în serviciul religiunii.

5. Dezvoltarea esteticii lui Plotin

Ce a devenit estetica în urma lui Plotin?

Estetica mistică a lui Plotin a fost urmată în toate timpurile cînd religia a fost predominantă. În epoca părinților bisericii creștine, în veacul de mijloc, cînd filosofia era *unită* cu teologia, nici-o teorie alta decît a lui Plotin n-a putut să călăuzească pe artiști. Ne pare rău, că Sf. Augustin, care s-a ocupat cu problemele estetice, care a scris chiar o carte specială de estetică, nu poate să ne explice concepțiunea frumosului și a artei din cauză că opera sa specială: *„De pulchro et apto"* s-a pierdut, și n-avem nimic din această scriere, decît această formulă celebră a frumosului: *„Omnis pulchritudinis forma unitas"*. Dar, desigur, dacă am sta să reconstruim sistemul său, după cărțile sale care ne-au rămas: *Confessiones, De Musica, De ordine* am vedea de îndată, că el are aceleași idei despre artă și frumos ca și Plotin. Frumosul într-adevăr, după spiritul filosofiei Sf. Augustin, este reprezentat prin tendința noastră și a obiectelor de artă către *unitate*. Cu cît lucrurile se apropie de unitate, cu atît sînt mai frumoase.

Forma cea mai perfectă a artei, zice Sf. Augustin este *unitatea*; în orice artă, ceea ce ne place este *proporția și armonia*, care nu este decît o tendință *către unitate, către d-zeu*.

După cum în natură totul se pierde în unitatea supremă, — căci, nimic nu există decît, pe cît timp participă la această unitate, — de asemenea, și arta trebuie să reprezinte această tendință, această iubire de unitate, de d-zeu. Trebuie dar ca artistul să fie mistificat, unit cu d-zeu, spre a reprezenta

această unitate, trebuie în cele din urmă să cadă, ca și noi în prezența obiectului de artă, în contemplație.

Sf. Toma, de asemenea, n-a căutat frumosul decît în *revelație, în inspirația divină*, „O formă, zice Sf. Toma, în scrierea sa: *Summa theologia*, este cu atît mai frumoasă, cu cît este mai imaterială, mai desfăcută de materie, prin virtutea sa proprie". Frumosul este, cu alte cuvinte, o noțiune revelată omului de către creator. Ca și sf. Augustin, *sf. Toma, doctorul angelic*, gîndește, că ochiul apreciază proporțiile, urechia judecă raporturile armonioase ale sunetelor, pentru că s-a păstrat în interiorul nostru un suvenir despre frumos, ca o trebuință înăscută de contemplare și admirare! Desigur, filosofia Sf. Toma fiind mistică, ca și a Sf. Augustin, n-a putut avea în estetică alt sistem decît acela al lui Plotin, pe care-l găsim în tot decursul veacului de mijloc în luptă cu filosofia dialectică. Toți misticii voiesc, să ne pună în prezența unei lumi, deosebită de aceea a dialecticii, — o lume de contemplare, unde artistul poate să-și găsească subiectul artei sale.

II. ȘCOALA PERIPATETICĂ

IDEALISMUL ESTETIC RAȚIONALIST. ARISTOTEL

1. Noul caracter al Esteticii clasice

Concepția frumosului în sistemul lui Aristotel

Aristotel este cel dintîi filosof vechi, care în urma lui Platon, dă o atenție mai specială problemelor de estetică. Concepînd mai lămurit obiectul acestei științe, acest însemnat filosof nu se ocupă cu teoria frumosului și a artei într-un mod *incidental*, — așa cum a făcut Platon, cu ocazia problemelor de logică sau de morală. — Spiritul universal, enciclopedic al antichității, care concepuse obiectul tuturor științelor: al fizicii, zoologiei și psihologiei, nu putea să nu se oprească și înaintea obiectului esteticii și să nu se ocupe de această ramură a filosofiei în scrieri speciale.

Aristotel intîlnind chestia frumosului în Metafizica sa (cartea XIII, cap. 3), ne spune că-i rezervă *un loc deosebit* și promite că are să se ocupe de ea în alte scrieri. Aceste scrieri, la care a gîndit a ne trimite sînt, desigur, acelea arătate de *Diogenes Laertios* (cartea V), care, făcînd lista tuturor operelor filosofului de la Stagira, enumeră și scrieri speciale de estetică, precum: *o carte asupra frumosului*, două scrieri *asupra grupării artelor*, o scriere asupra *artei poetice*, și a artei *retorice*, și una, despre *muzica jocurilor pitiene*.

Dar, din toate aceste scrieri nu ne-a scăpat din naufragiul vremii decît *Poetica* și *Retorica* sa, și, acestea chiar într-o stare fragmentară! Numai din fragmentele acestor din urmă scrieri dar, trebuie să ne silim a ne face o ideie despre *caracterul esteticii* sale, reconstruind teoria sa asupra frumosului și a artei.

Din aceste scrieri observăm că Aristotel nemulțumit de spiritul filosofiei estetice a lui Platon se încearcă a da o nouă direcție studiilor de estetică, explicînd într-un mod deosebit frumosul, ce-l putem contempla în natură și în operele artistice și literare.

După acest filosof, *frumosul* nu este o *reminiscență* a unei lumi anterioare, ci simbolul *ideilor abstracte*, sugerate de lumea materială. — Frumosul, ca obiect de artă este obiectivat în natura exterioară, care oferă fanteziei noastre formele materiale ale lucrurilor și ființelor, — elementele estetice, pe care arta le combină, în vederea *expresiunii frumosului*.

Aceste forme, sugerate de natură, în care putem zări frumosul sînt: *ordinea, simetria și limitarea:* „τοῦ δέ χαλοῦ ηέγιοτα εἴδη ταξις χαί συμμετρία χαί τό ώρισμενον“ (Metafizica XIII, 3).

Aristotel vede în lumea reală mai aceleași forme, pe care le-a văzut Platon, prin prisma ideilor din lumea ideală. *Ordinea*, τάξις, este alcătuirea regulată a părților unui tot. *Simetria*, συμμετρία, este reducerea *varietății la unitate*, în fine, *limitarea*, ώρισμένον, este proporția, măsura hotărîtă de care un lucru sau o ființă are nevoie pentru a fi frumos.

Aceste forme le putem vedea în natură: în lucruri și ființe. În lucruri putem observa *mărimea proporțională* și *unitatea armonică*, către care tind toate elementele din care se compun; în ființe putem observa aceste forme în acțiunile corespunzătoare (unității și mărimii armonice).

Dar, pentru a lămuri această teorie a *obiectivității frumosului* în natură, Aristotel, ne dă mai multe exemple. Ființele prea mici, zice el, nu sînt frumoase, și, nu ne plac, — fiindcă nu sînt în măsura celorlalte ființe, de care sînt înconjurate. Văzîndu-le sîntem surprinși de urîciunea lor; ni se pare extraordinar de a vedea cît de mici sînt părțile din care sînt compuse, spre a forma o unitate.

Același lucru putem zice și despre lucrurile care sînt prea mari în comparație cu celelalte lucruri de același fel. **(Poetica)**.

Aceste forme, pe care le observăm în lumea reală le concretizăm și în artă. Artistul, zice Aristotel, *măsoară mărimea* în vederea *ordinii*, a *unității*, — dispune într-un mod armonic mărimea măsurată matematic. Această mărime corespunde, neapărat, cu subiectul artistic, ales anume după o anumită măsură, iar nu într-un mod arbitrar.

Această mărime, măsurată matematic de către pictori și sculptori, trebuie observată și de *poeți*. Mărimea aceasta, într-adevăr, nu este luată de Aristotel numai în înțeles fizic, ci și moral. Tragedia și epopeea, de exemplu, nu trebuie să aleagă orice fel de oameni, ci oameni de o *mărime de caracter* determinată, măsurată de idealul moralității unui

popor. Dacă Homer, sau Sofocle ne plac — ne plac, pentru că nu reprezintă oameni prea mici de caracter, oameni de rînd, ci, oameni care însușesc calitățile cele mai meritorii ale poporului din care fac parte. Numai în comedie, ne este permis, — pentru a rîde de viciu, — să reprezentăm oameni mici de caracter, mici la suflet.

Acum, în privința *măsurării unității* și a *armoniei*, Aristotel pretinde că poezia, ca și operele artistice, trebuie să aibă un *început, un mijloc și un sfîrșit* natural, — să fie ca un *tot organic*. Părțile unei drame, de exemplu trebuie să fie așa de bine dispuse, încît să nu se poată scoate una, fără ca totul să fie desfigurat; să nu se adauge nimic, care nu s-ar alcătui cu totul, care n-ar aduce vre-o lumină. De asemenea, trebuie observat că fiecare parte dintr-o operă literară să formeze un tot indivizibil, să reprezinte caracterul, ce voiește a-i da poetul. Cu alte cuvinte, în toate părțile unei opere literare să se observe aceiași nuanță de caracter, aceeași finețe. Un personaj dintr-o dramă, de exemplu, nu poate schimba caracterul său în fiecare act. Oricum ar varia împrejurările, în care îl reprezintă, nuanța caracterului său trebuie să se păstreze.

Dacă acum, recunoaștem după aceste forme frumosul în natură și în operele artistice și literare, — ce este frumosul din punct de vedere subiectiv, — adică, din punct de vedere al efectelor, ce poate produce asupra noastră?

În **Retorică,** (cartea I, cap. 9), Aristotel definește frumosul în acești termeni:

„*Frumosul este ceea ce este dorit pentru el însuși și* (care este) *în același timp demn de laudă*, sau, *ceea ce fiind bun, este plăcut pe cît este bun*". — „καλόν μενοῦυ εστίν ő ἄν ἂντο αίρετόν őν έπαινετόν η ῆ ὁ ὰν άγασόν őν ῆσύ ῆ. ὅτι άγαθόν".

După această definiție, frumosul este ceea ce dorim pentru el însuși, fără nici un scop, adică *fără nici un interes; el este, ca și binele* (άγατόν) *scopul în sine*, și este admirat după cum *virtutea este lăudată*.

Prima notă caracteristică, ce întîlnim în definiția aceasta a frumosului, este deosebirea frumosului de *util*. — Ceea ce est frumos nu poate servi vieții, nu poate satisface trebuințele noastre. Un lucru frumos ne place pentru sine însuși, nu pentru noi, pentru folosul nostru, în vederea unui scop interesat.

Frumosul este neinteresat; el ne place fără a avea în vedere altceva, — pe cînd utilul ne place fiindcă este făcut în vederea altui lucru. „το ő οὖ ἕνεκα τό τέλος έστι" (Retorica I.8).

Frumosul prin urmare este *scopul în sine*; el este față de util ceea ce mijlocul este față de scop. „Unele acte, zice Aristotel, se raportează la util, altele numai la frumos. Resbelul se face în vederea păcii, munca, în vederea repausului. Nu căutăm ceea ce este trebuincios și folositor, decît în vederea *frumosului*. Trebuie să știm a realiza necesarul și utilul, dar frumosul este superior și unuia și altuia". (Politica VI. cap. XIII).

Acest caracter de *neinteresare* al frumosului, a făcut pe mulți esteticieni, între care putem cita pe *V. R. Zimmermann* [1], să vadă o asemănare între definiția frumosului dată de Aristotel cu una dintre cele patru definiții date de Kant: „*Frumosul este obiectul unei satisfacțiuni neinteresate*" [2] și, să considere estetica filosofului de la Koenigsberg, ca o dezvoltare a esteticii filosofului grec de la Stagira.

Într-adevăr, atît Kant, cît și Aristotel deosebesc plăcerea estetică — plăcerea frumosului — de acea a utilului, și, prin urmare, *lucrul frumos*, de cel *util*. — Dar, gîndesc, că din aceasta nu trebuie să conchidem că Aristotel este predecesorul lui Kant. Este greu de a vedea o înrudire logică între cugetarea lui Aristotel și aceea a lui Kant, pentru a spune că acesta din urmă n-a făcut decît să urmeze mai departe dezvoltînd același principiu.

Există o deosebire între definiția dată de Kant și aceea a lui Aristotel. Definiția lui Kant este universală, ea se aplică la toate sentimentele estetice din care se naște frumosul fizic, ca și frumosul moral; pe cînd definiția lui Aristotel se raportează mai mult la frumosul moral. La Aristotel, într-adevăr, ceea ce este de *dorit* ῆőῦ este asociat cu *binele* άγαθόν, care este demn de laudă επαιετόν.

Aristotel, deși se deosebește de Platon din punctul de vedere al metodei, se întîlnește în același punct cu el în privința *concepțiunii generale a frumosului*, căci, și la el ideea frumosului este asociată cu *binele*; ceea ce este *bun*, ceea ce este lăudat, este *frumos*; recomandăm virtutea, pentru că este frumoasă. Sacrificiile, ce facem pentru lucrurile ce iubim, păstrîndu-le, și sacrificiile ce facem pentru ființele asemănătoare nouă, ajutîndu-le la nevoi, silința, în fine, ce ne dăm de a le traduce în afară prin forme sensibile, sînt efectul *sentimentului nostru moral*, care deșteaptă emoționalitatea noastră.

---

[1] *Geschichte der Aesthetik.*
[2] *Kritik der Urtheilskraft* I, § 2.

Aristotel, ca și Platon, proclamă pretutindeni, că *omul, moral onest*, este în același timp și *frumos*: καγός κάγϑσος ἀνήρ, că, binele, ce-l observăm pretutindenea în natură și în acțiunile noastre, prin tendințele către un *scop*, este ceea ce ne place, ceea ce este frumos.

Aristotel, deși se silește a deosebi *binele* de *frumos*, observînd pe cel dintîi, *totdeauna în acțiune*, ἀεὶ ἐν πράξει, și pe cel de al doilea, în ființele, *care nu se mișcă* ἀκινήτοις (Metafizica XIII, cap. III), cu toate acestea, nu este în stare ca filosoful *Kant* de a deosebi *frumosul estetic, artistic* de *frumosul moral*. Sub toate formele κάλοχαγαθια, inaugurată de Platon, este păstrată de Aristotel, ca și de Platon [3]. Numai *Kant*, după cum vom vedea mai departe, concepe frumosul cu caracterul său curat, cu totul neinteresat, desfăcut de orice idee străină.

Frumosul într-adevăr, asociat cu conceptul binelui nu este cu totul dezinteresat. După Kant, frumosul place fără alt concept, este o *„finalitate fără scop"*.

2. Teoria artei

a) Scopul artei. Purificarea (κάυϑρσις) și moralitatea artistică și literară

Teoria artei, la Platon, ca și la Plotin este o urmare logică a *teoriei frumosului*. Acești filosofi ocupîndu-se într-un mod incidental cu frumosul, se ocupă cu această ocaziune și de artă.

Nu se observă același lucru la Aristotel. Pentru acest filosof arta are un domeniu deosebit, în care *ideea frumosului* nu se poate întîlni întotdeauna. Arta, îmbrățișînd nu numai formele fanteziei, dar și ale gîndiri, ale științei și industriei, există arte, care n-au nici un amestec cu frumosul.

Mărind astfel domeniul artei nu trebuie însă să credem că Aristotel a separat cu totul arta de frumos. Deosebind *frumosul* de *util* pentru a-l identifica cu binele, a deosebit, în același timp artele, care servesc vieții, — trebuințelor noastre, — de artele frumoase, numite de el *arte de imitație*, precum: *muzica, pictura, sculptura, poezia* etc., în care,

[3] Deși acest filosof, care sistematizează filosofia artei orientale: simbolice, se silește a deosebi frumosul de bine, reducîndu-l la iubirea religioasă, la iubirea de d-zeu.

întîlnește necontenit ideea frumosului, dîndu-i numirea obișnuită (καλός) de care se servea toată lumea.

Înainte de toate, să vedem ce este arta, considerată într-un mod general și care este originea și scopul său?

Arta, τέχνη ποιήσις, este facultatea de a produce, de a crea opere, care n-au în ele însăși principiile lor de activitate, ci în acela care le produce: ών ή άρχήεχ τῶ ποιοῦντι, ἄλλα μή έν τῶ ποιουμένω, (Etica, Nicomahică, VI, 4).

După această definiție, ceea ce deosebește arta omenească de arta ce se observă în natură — reprezentată prin lucruri și ființe — este că obiectele naturii își au principiul în ele înseși, pe cînd obiectul artistic presupune un principiu deosebit, străin, care nu există în obiectul de artă, presupune un geniu, care combină elementele în vederea acelui principiu.

În natură, cauza eficientă este strîns legată cu efectul; încetînd cauza încetează și efectul; în artă, din contra, efectul subsistă și fără cauză. Arta produce o operă, care trăiește în urma actului, care a produs-o. În ea nu numai cauza rămîne deosebită de efect, dar încă și forma sub care se înfățișează operele sale; ideea, ce a îndemnat pe artist de a exprima, rămîne deosebită de opera produsă; — ea este în spiritul aceluia, ce a produs-o.

Astfel, arta este un product de care numai omul singur — ca ființă rațională — este capabil; *originea sa este geniul artistic*. Arta nu este ca natura, *instinctivă*; *ea este rațională* și urmărește *adevărul*, ca și știința. Arta este o putere omenească prin care exprimăm ceea ce simțim, și, prin care ne conducem cu îndemnare în toate acțiunile noastre pentru a deveni mai fericiți. Iată pe scurt noțiunea ce o are Aristotel despre artă.

După această noțiune generală, arta, nu cuprinde în sine numai lucrarea ce ne pune în fața frumosului, ci, orice lucrare condusă cu îndemînare. Medicina, arhitectura sînt arte, ca și pictura, sculptura și poezia. Știința chiar poate intra în concepțiunea artei, oridecîteori o considerăm din punct de vedere practic. Așa: Morala este arta care luminează și conduce acțiunile noastre; Politica este arta de a guverna statele; Logica, arta de a discuta și raționa.

Dar Aristotel, după ce definește arta într-un mod general — după cum am mai spus la începutul acestui studiu asupra artei — deosebește *artele de imitație* (artele frumoase) [4],

[4] Numite astfel de moderni; numele de arte frumoase- era necunoscut de cei vechi.

de artele care-și propun de a satisface trebuințele vieții, ori de a ne face să petrecem [5].

Artele frumoase (de imitație) nu sînt născocite pentru satisfacerea trebuințelor noastre, a intereselor noastre, ci, din contra, pentru a ne face să uităm cu desăvîrșire trebuințele vieții, pentru o lume deosebită.

Ceea ce caracterizează într-un mod precis *artele frumoase*, și le deosebește de cele inferioare, este că cele dintîi trebuie să reprezinte caractere morale. Arta, prin moralitatea sa, ne place mai mult — ne recrează mai mult — căci satisface nu numai simțirea noastră, dar și inteligența.

Artele frumoase, recreîndu-ne, ne instruiesc și ne fac să devenim mai buni, Omul iubind a *imita* ceea ce vede, dacă-l punem prin artă în fața unor acțiuni rele — va imita prin faptele sale cea ce este rău.

Aici Aristotel gîndește, ca și Platon, că *scopul artei*, considerată din punct de vedere estetic, este *moralizarea omului* — înălțarea noastră într-o lume deosebită de aceasta în care trăim.

Arta, concretizînd, sensibilizînd ceea ce este universal, abstract, satisface nu numai simțirea noastră, dar și inteligența. Introduși prin mijlocul artei într-o lume deosebită, ne simțim, în emoția noastră estetică, *purificați*, *ușurați* de pasiunile noastre, satisfăcuți, în fine, că arta a putut combate pornirile noastre grosolane, și că, combătute de ea, nu le vom mai urma.

Astfel, ceea ce este original în filosofia lui Aristotel în privința *scopului artei*, este tendința aceasta a lui de a completa pe Platon prin faimoasa *teorie a purificațiunii*.

Pentru el, purificația (κάθαρσις) este una dintre condițiile esențiale ce trebuie să însușească o *artă frumoasă*.

Dar, ce înțelege Aristotel într-un mod precis prin *purificare* (katarsis)?

Multe opinii s-au dat asupra interpretării acestui cuvînt. În Germania s-au scris o mulțime de cărți care au înavuțit biblioteca germană. Dar, toate opiniunile se reduc la următoarele:

a) Κάθαρσις (katarsis), constă în curărățirea sentimentelor, adică în înlocuirea pasiunilor și viciilor prin sentimente nobile. — *Ueberweg*, dezvoltînd această teză, zice că Aristotel credea că mergînd la teatru, ascultînd o poezie, sau privind o operă de artă, *ne ușurăm*, — scăpăm, pentru cîtva timp, de o pasiune.

b) Schopenhauer, pe de altă parte, înțelege prin *purificare* nimicirea voinței noastre — *uitarea de sine* — sau absorbirea noastră în obiectul de artă. Tragedia, de exemplu, reprezentînd ceea ce este teribil, înspăimîntător, nu voiește a ne recomanda, ceea ce arată, ci, a ne face să ne uităm în mijlocul teroarei. Teroarea și pietatea, zice Schopenhauer, în care Aristotel face să constea cel din urmă scop al tragediei, nu pot să fie un *scop*, ci un *mijloc*. (Die Welt, II). Nu ne înspăimîntă, nu ne inspiră frica, tragedianul, pentru petrecerea ce ne face să preferăm această stare în locul celei obișnuite, ci, pentru a o combate, a o evita ieșind din această stare.

Dar, nu voiesc a intra în discuția diferitelor interpretări ce s-au dat cuvîntului κάθαρσις — Am arătat aceste interpretări numai pentru a înțelege importanța, ce filosofii au dat-o acestei chestiuni.

Pentru mine, nici una dintre aceste interpretări nu poate avea mai mare valoare ca aceea dată chiar de autorul teoriei. Aristotel însuși ne spune ce înțelege prin *purificațiune!* În loc de a face dar, fel de fel de ipoteze asupra cuvîntului καθρσις este mai bine de a deschide Retorica filosofului peripatetic asupra acestui punct [6], care glăsuiește astfel: *„această purificațiune, καθρσις constă numai în transformarea* pasiunilor într-o dispoziție virtuoasă", Tragedia, de exemplu, trebuie să ne apropie de *virtute*, să împace sufletul nostru, care se depărtează prea mult, sau prea puțin de *virtute*. Ea ne face să ținem justa măsură, τόμέσον între două extreme, temperîndu-ne, și moderînd pasiunile noastre (Ibid.).

Astfel, Aristotel voiește prin artă a ne desface de toate pasiunile ce nu s-ar armoniza cu *natura noastră rațională*.

Purificarea, prin urmare, este un mijloc de armonizare a tendințelor noastre naturale. Este vorba de a ne desface de pasiunile, care *nu sînt omenești*, naturale, — care sînt zeești, sau sălbatice — și pe care le-am contractat prin obicei, prin educație.

---

[5] Această deosebire făcută în Politica VIII este reprodusă în Metafizica sa (cartea I) în acești termeni:

Artele se înmulțiră, aplicîndu-se unele la nevoile vieții, altele avînd drept scop petrecerea, τών μέν πρός τῃνάγδαια τῶν κέκρος ειαγωγῆν.

Artele care au ca scop petrecerea el numește: *arte de imitație* în Politica sa I: *„Toate artele sînt imitații"* πᾶσκι τυγκάνουσινοῦσαι μιμ ροεις τό σύνολου.

Artele nu se deosebesc decît prin mijloacele de a imita, prin obiectele ce ele imită și prin felul de a le imita ῆ τῶ γένει ῆ τω έτέρχ ῆ τῶ έτέρως (Ibid.).

[6] II, 8 și 9.

Dar, cum ar avea arta asupra noastră o asemenea putere de sugestie pentru a lucra asupra pornirilor noastre și a ne îndruma pe calea virtuții? În ce fel trebuie să fie o operă de artă?

Contemplînd o operă de artă trebuie, zice Aristotel, să simpatizăm cu obiectul ei — să se nască în noi un fel de pasiune naturală (de ex. *mila*) — și, în urmă, să rămînem satisfăcuți că persoanele cu care simpatizăm au scăpat din încurcătura în care căzuseră din întîmplare, din greșeală.

Artistul, voiește a spune Aristotel, nu trebuie să ne reprezinte caractere cu totul inferioare, cu totul vicioase, cu care nu simpatizăm; asemenea persoane, căzînd în nenorociri, au să fie pedepsite sau au să scape! *Dacă ar fi pedepsite* nu simțim nici o emoție, nici o milă, căci este natural, să fie pedepsit criminalul; dacă, *n-ar fi pedepsit*, de asemenea, nu se naște în noi nici o emoție estetică, căci rămînem cu totul nesatisfăcuți și desgustați de ceea ce am văzut.

Aristotel voiește ca arta să reprezinte acțiuni, care sînt comune, iar nu acțiuni excepționale. El nu voiește ca să se reprezinte prin artă ceea ce este inferior în natura omenească, ceea ce evităm de a vedea și auzi în viața de toate zilele — nu voiește nici ceea ce este cu totul superior — mai presus de natura omenească. Dacă nu voiește, ca arta să reprezinte caractere cu totul inferioare, nu vrea, de asemenea, să reprezinte caractere cu totul *superioare ce nu întîlnim în lume*. Arta reprezentînd pe un om cu totul superior nouă, din punct de vedere moral, nu poate produce asupra noastră nici un efect artistic din cauză că noi nu simpatizăm decît cu ființele asemănătoare nouă, egale cu noi în privința bunătății caracterului. O ființă prea sus pusă, căzută în nenorociri, ne lasă indiferenți, deoarece noi neputînd fi niciodată în asemenea situațiune, nu putem simpatiza cu ea. Și, dacă un asemenea caracter îl reprezentăm în starea sa de fericire, un astfel de subiect n-ar mai fi propriu pentru tragedie, care reprezintă trecerea sa spre nenorocire.

Trebuie, în cele din urmă, observat, ca eroul în tragedie să nu cadă în nenorociri cu știrea sa, căci și în asemenea caz n-am mai putea simpatiza cu el.

Această teorie a purificării datorată lui Aristotel *se deosebește de teoria moralității* lui Platon — care exclude din numărul artelor toate genurile artistice ce ne pun în prezența pasiunilor, a acțiunilor, ce se îndeplinesc în această lume. Aristotel nu voiește ca arta să reprezinte numai ceea ce este divin, extraordinar; el gîndește, de exemplu, că comedia și

tragedia, reprezentînd viața noastră pasionată — așa cum se poate observa — nu va avea niciodată un efect rău. Adevăratul artist ne va face mai buni de cum sîntem, iar nu mai răi. Este destul ca arta să ne emoționeze și va avea asupra noastră efect moralizator. Dacă asistăm la teatru, la săvîrșirea unei crime, acest spectacol nu poate avea o înrîurire nepriincioasă asupra noastră. Acel ce a fost cu adevărat emoționat nu poate ieși din teatru cu dispoziții antisociale; văzînd această crimă se va feri a cădea în ea.

Fără a contesta forța de sugestiune a artei observate atît de mult la Platon, ținînd seama chiar de dispoziția spectatorului. Aristotel, nu exclude mai niciun fel de artă, în interesul moralei — nu exclude, ca Platon, *poezia* cu formele sale: *epice, tragice*, și, nu ne sfătuiește să reprezentăm caractere extraordinare, divine, sau cu totul inferioare, căci, prin aceasta, operele de artă nu ne-ar impresiona.

Orice s-ar zice, Aristotel, ca și Platon, a înțeles că arta trebuie să *moralizeze*, că teatrul este o școală, ce contribuie la *purificarea* sentimentelor noastre; — prin aceasta însă n-a înțeles, că pentru *purificarea sentimentelor noastre* să fugim cu totul de lumea aceasta, și, să nu reprezentăm în artă nimic din ceea ce este omenesc, nimic din ceea ce este pămîntesc!

Aristotel gîndește că pentru a ne înălța în lumea ideilor trebuie să cerem concursul simțurilor noastre, mai cu seamă că arta nu poate reprezenta numai iubirea noastră de dumnezeire.

Aristotel voind ca arta să înainteze, se opune, după cum vedem, tendinței mistice a artei, încurajată de Platon, deschizînd prin aceasta un drum mai întins artelor frumoase.

b) Principiul artei. Imitația artistică

Principiul artei, după Aristotel, este *imitația* lumii reale. *Imitația* (μιμνήσεις), zice Aristotel, ne place întotdeauna. De la venirea noastră în lume avem instinctul de a imita, avem tendința de a reproduce ceea ce auzim, ceea ce vedem, în fine, ceea ce cade sub simțurile noastre, și, simțim, pe de altă parte, mare plăcere cînd vedem într-un obiect de artă ceea ce ne-a impresionat odinioară.

Arta prin urmare nu se naște, după cum spunea Platon, din cauza iubirii noastre pentru lumea ideilor, sau pentru ceea ce este divin, după cum în urmă a dezvoltat și Plotin, ci,

din cauza iubirii noastre pentru ceea ce am simțit în această lume, deci imitînd ceea ce ne impresionează.

Arta constă în imitarea *intențiunii naturii*, adică în imitarea *formelor* genetice concepute a lucrurilor. Ea nu este menită a imita ideile, sau *intențiile lui d-zeu*, așa cum credea Platon; după filosoful peripatetic, artistul, imită ideile omenești, sugerate de elementele frumosului, ce se găsesc în natură — idei care sînt exprimate într-un mod deosebit de artiști și literați, în conformitate cu impresiile ce lucrurile fac asupra fiecăruia, în conformitate cu gustul estetic.

Dacă arta ar exprima ideile absolute ale frumosului ideal, fiecare artist ar copia în operele sale aceste idei într-un mod uniform, dar, se știe că fiecare artist exprimă deosebit ideile sale, potrivit cu impresiile ce primește de la lumea din afară.

Artiștii, deosebindu-se între ei prin geniul și educația lor, sînt impresionați deosebit de același obiect, potrivit cu aparatul lor apreciator; — fiecare artist privește lucrurile după priceperea sa, fiecare își formează idei originale, despre ceea ce vede, și, aceste idei, concretizate într-o operă nouă mărește numărul formelor ideale ale galeriilor de tablouri, după cum se completează Olimpul cu zei.

Astfel, Aristotel gîndește că artiștii nu găsesc frumosul în lumea invizibilă divină, ci, în lumea reală; ei prin urmare n-au a *imita pe d-zeu* — cum a zis Platon — căci frumosul nu este concentrat în nici o ființă, ci răspîndit pretutindenea; d-zeu, în arbitrarul său, a făcut, după ideile sale, ființe de tot felul: mari, mici, urîte, frumoase, etc.

Nu există artă care să nu imite natura reală a lucrurilor. Și *poezia epică* cu *tragedia* și *comedia*, și *poezia bahică (ditirambică)* cu *muzica* și cu *jocul*, imită caractere, sentimente și acțiuni, pe care le putem observa în societatea oamenilor aleși.

Aristotel, după cum vedem, povățuiește pretutindenea pe artiști ca să nu închidă simțurile lor; din contra — dacă voiesc a întîlni frumosul — trebuie să îndrepte privirea lor în afară pentru a imita natura.

Dar acum, ce anume să imităm în artă, din ceea ce vedem în natură, din aceea ce vedem în tendințele și caracterele societăților?

Arta, zise Aristotel, nu trebuie să reproducă obiectele din natură, așa cum se oferă ele, în individualitatea și particularitatea lor. Arta nu este un mijloc de a fotografia lucrurile, așa cum sînt ele. Artistul prin geniul său trebuie să pună ceva de la el spre a le înfrumuseța — căci n-are a reprezenta într-un mod artistic un lucru anume individual, ci, tipul lucrurilor și al caracterelor — ceea ce este permanent în natură.

Aici, Aristotel se depărtează puțin de direcția realistă, apropriindu-se de idealismul lui Platon, pentru a-și croi calea sa *raționalistă*. După Aristotel, arta trebuie să reproducă, să sensibilizeze ceea ce este general (τό καυόχον), ceea ce este destinat a trăi într-un mod permanent, adică ideile nemuritoare și statornice. — Ceea ce este individual, particular și prin urmare, variabil, nu poate fi obiect de artă.

Lumea ideilor prin urmare, trebuie să pătrundă și după spiritul filosofului peripatetic în artă. *Ideile* sînt considerate, și în acest sistem, ca *obiecte de artă*. Trebuie observat numai, că la Aristotel, *ideile*, care pătrund în artă, nu sînt acelea ale lui Platon, dobîndite prin *reminiscență*, deșteptată cu ajutorul dialecticii, ci, acelea sugerate de lumea din afară. Ideile la el sînt niște *percepțiuni generalizate*.

Aristotel într-adevăr n-ajunge înaintea frumosului prin raționamente și n-are tendință mistică ca Platon. Pentru el în lume există toate elementele frumosului; arta n-are decît a le uni, a le combina, pentru a le imortaliza în operele sale— după cum este imortalizat în natură tot ceea ce este destinat a trăi într-un mod stabil, durabil. Cu un cuvînt, arta trebuie să reprezinte prin formele sale tot ceea ce știința concepe prin experiență și generalizare.

Astfel, Aristotel căuta în lumea materială ceea ce Platon gîndea că nu există decît în lumea ideală.

Imitația (μιμνησις) lumii reale fiind principiul generator al artei, există atîtea arte, cîte sînt și mijloacele de imitare, corespunzătoare cu obiectele pe care le imită. Unele se servesc de culori și de întindere, altele, de sunete, altele, de voce, sau de ritm și de armonie. Ca exemple de această diviziune ne citează pictura, sculptura, muzica, poezia, dansul și mimica — omițînd arhitectura, care este consacrată utilului și care nu imită nici un lucru din natură.

Există arte care reprezintă lucrurile prin *mișcări* și *sunete* precum: *muzica* și *dansul*, — arte, care pot imita caractere, sentimente, acțiuni. *Dansul*, de ex., printr-un șir de mișcări și pozițiuni corporale rînduite după o măsură, va reprezenta caractere morale, sau reprobabile, după cum mișcările rînduite după tact vor fi mai iuți sau mai lente.

Există, pe de altă parte, arte care exprimă lucrurile prin cuvinte, și prin acțiuni. *Tragediile*, de exemplu, *epopeele* ne reprezintă eroii lor luptînd pentru triumful virtuții; *comediile* iau în rîs și batjocoresc tot ceea ce este măreț și nobil.

În fine, există arte care se adresează mai mult *vederii* și care lucrează cu culori și forme precum sînt: *pictura* și *sculptura*.

3. Judecată critică asupra esteticii aristotelice

Doctrina estetică a lui Aristotel este *idealistă rațională*, iar nu idealistă cu tendință mistică, sau în total mistică.

Este *idealistă rațională*, căci caută frumosul în natură, condus de ideile rațiunii omenești, iar nu în ideile înăscute ale rațiunii pure.

Această direcție, ce voiește a da Aristotel esteticii, reprezintă un progres în dezvoltarea esteticii, căci ne apropie mai mult de direcția mai empirică, mai experimentală a Esteticii moderne.

Arătînd că originea frumosului este rațiunea omenească, iar nu rațiunea universală, prin aceasta, Aristotel, arată din depărtare adevăratul teren al esteticii — domeniul, ce trebuie studiat. În loc de a ne pierde în lumea necunoscutului, a ideilor divine, trebuie să ne dăm seama de viața noastră rațională. Deja începe a se observa că psihologia este baza esteticii, iar nu, teologia și mitologia.

Această estetică, cu toate acestea, n-a fost înțeleasă de nimeni în vechime și nici urmată, din cauza ideilor mitologice, politeiste ale religiunii grecești. Într-adevăr, în urma lui Aristotel ideile care au reprezentat și explicat mai bine arta și literatura, au fost acelea ale lui Platon și Plotin.

Ceva mai mult. Chiar după venirea creștinismului, nimeni nu se încerca a da o atențiune ideilor lui Aristotel. *Sf. Augustin*, care, cel dintîi, în urma celor vechi, se ocupă de estetică, scriind o carte specială, nu face decît a continua direcția dată de misticul Plotin [6].

Din fericire, arta și literatura și-au urmat mersul lor și fără esteticieni, pînă în secolul al XVII, cînd, după cum o să vedem, se produce oarecare mișcare filosofică în jurul chestiei frumosului, după care, se determină în veacul următor organizarea unei estetici, corespunzătoare cu tendințele și aspirațiile spiritului modern, de a nu mai exprima natura divinizată, sau natura văzută prin prisma ideilor divine, ori prin prisma ideilor omenești, ci *natura noastră sufletească*, și, în special *viața noastră afectivă*, *pasionată*, desfăcută de simbolism și de ideile politeiste, mitologice și metafizice.

Aici este locul de a ne ocupa de estetica modernă, care începe a se organiza în Franța, în urma mișcării filosofiei lui *Descartes*, de către *Père André*, (1741), în Germania de către *Baumgarten* (1758), în Scoția de către *Hutcheson* (1725), *Reid*, *Dugald Stewart* etc.

Să începem mai întîi a ne da seama de influența filosofiei lui Descartes asupra esteticii și literaturii moderne.

[6] După cum am arătat aceasta mai sus.

ŞCOLILE ESTETICII MODERNE

IDEALISMUL PSIHOLOGIC

I. ŞCOALA FRANCEZĂ

1. *DESCARTES.* Influenţa lui Descartes asupra direcţiei literare. *Boileau*

Cele dintîi începuturi ale esteticii moderne le găsim în filosofia lui *Descartes*. Fondatorul filosofiei moderne este neapărat şi fondatorul *esteticii moderne*. Acel, care a voit să reformeze filosofia ştiinţei moderne, n-a putut să nu influenţeze şi reforma filosofiei literaturii, în conformitate cu direcţia luată de literaţi — corespunzătoare cu ideile şi credinţele noilor popoare europene.

Descartes, deşteptînd spiritul critic în filosofie, a deşteptat, neapărat, în estetică, acelaşi spirit de neîncredere, care a făcut pe *Perrault*, amicul lui *Boileau*, să zică: „Les principes esthétiques des anciens sont faux, et voilà pourquoi leurs ouvrages sont inférieurs aux notres. Les genres où ils ont reussi ne nous conviennent plus, parceque nos moeurs, nos institutions, nos goûts ne sont plus les leurs... Nous réalisons mieux que les anciens l'idéal même des anciens parceque avec le temps nos resources se sont agrandies, et nos moyens se sont perfectionés; nous traitons mieux, qu'eux, les genres qu'ils ont crée, comme l'épopée et la tragédié" [1].

Dar, cum putem explica că Descartes a pregătit spiritele pentru organizarea unei estetici noi, deosebită de a celor vechi — deoarece, se ştie, că acest filosof n-a scris nimic în privinţa Esteticii?

Este adevărat că Descartes s-a interesat de problemele adevărului şi n-a dat atenţiune specială *problemei frumosului*. N-avem de la el nici-o scriere specială de estetică! Din aceasta însă, nu putem conchide că filosofia sa nu se poate aplica la artă şi la literatură. Orice filosofie implică în sine

[1] H. Ringaut, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. Ch. IV, p. 51.

principii de estetică, sau în orice filosofie putem zări principiile esteticii, ca o urmare, sau un corolar al principiilor aplicate la ştiinţă. După cum din filosofia lui Platon şi Plotin — care nu s-au ocupat într-un mod special de estetică — am putut deduce *teoria frumosului* şi a *artei*, de asemenea, din filosofia lui Descartes putem deduce principiile ce se pot aplica la literatură şi la atră.

Dar, cum putem formula principiile unei ştiinţe la care n-a gîndit Descartes? Cum să atribuim acestui filosof o ştiinţă la care n-a lucrat? Platon şi Plotin — dacă nu s-au ocupat într-un mod special cu estetica — au avut cel puţin în vedere problemele acestei ştiinţe într-un mod incidental, accesoriu, pe cînd Descartes n-a atins deloc în filosofia sa chestiile relative la artă şi la literatură. Ei bine, ceea ce n-a făcut Descartes au făcut acei ce s-au influenţat în artă şi literatură de la spiritul său critic. Filosofia lui Descartes a avut într-adevăr o destinaţie excepţională din punct de vedere estetic. Ceea ce acest filosof a spus despre adevăr s-a aplicat de către critici şi literaţi la frumos! A fost de ajuns ca Descartes să spună că ştiinţa trebuie să exprime ceea ce este *adevărat*, ceea ce este *real*, pentru ca literaţii şi criticii să conceapă *direcţia realistă* a literaturii — *direcţia romantică* — cu totul deosebită de cea clasică — care începuse a se dezvolta în urma creştinismului. Dacă, pe de altă parte, Descartes, admite că punctul de plecare al ştiinţei este *cugetarea*, din aceasta literaţii ajung a se convinge că originea artei, ca şi a ştiinţei, nu este nici d-zeu, nici lumea ideală, ci *geniul artistic*. În fine, *Descartes*, admiţînd drept criteriu al adevărului *evidenţa*, literaţii se silesc a se recomanda prin claritatea stilului lor.

Descartes, fără îndoială, ocupă un loc în istoria esteticii din cauza influenţei ce a avut în literatură şi a contribuţiei filosofiei sale la formularea problemei esteticii moderne.

Pentru a ne convinge de influenţa sa în domeniul esteticii n-avem decît a lua de martor pe *Boileau*, care consideră *principiile de logică* ale lui Descartes, ca *principii estetice!*

Arta poetică a lui Boileau în adevăr, nu este decît formularea esteticii lui Descartes — a esteticii care derivă din spiritul filosofiei sale. Ea este în literatura veacului al XVII ceea ce *„Discours de la méthode"* este în filosofie — primul monument al spiritului critic.

Boileau, ca şi *Descartes*, voieşte ca artistul, înainte de toate, să aibă cunoştinţă de sine, de puterea sa generală. Punctul său de plecare, formulat în aceste cuvinte: *„Consultez*

longtemps votre esprit et vos forces", se aseamănă cu punctul de plecare al filosofiei lui Descartes, „*cogito, ergo sum*". Această primă formulă a criticismului filosofic, corespunde, firește, cu aceea a criticismului literar. Boileau voiește ca poetul să se judece pe sine înainte de a se apuca de lucru; cu alte cuvinte, să se studieze, să cunoască mai întîi ce ar fi capabil să facă. Boileau nu admitea ca artistul să se conducă într-un mod spontan de inspirația sa, fără să aibă conștiință la începutul lucrării sale de ceea ce are să facă. Și, odată ce se deșteaptă conștiința în el asupra subiectului către care este împins a-l realiza, nu trebuie să lucreze într-un mod inconștient; zeul interior, care turbură facultățile noastre și le aduce la starea de instinct, nu trebuie să ne mai călăuzească; inteligența noastră conștientă poate prevedea, mult mai bine decît delirul misterios, pe care cei vechi îl credeau că se scoboară din cer, pentru a conduce pana, sau penelul artistului.

Artistul nu este o imaginație autonomă capricioasă, care se joacă cu creaturile sale, ci, o cauză inteligentă, o voință rațională, ce se silește a realiza prin niște mijloace autorizate un ideal impus. Opera poetică, de exemplu, este o regulă de trei ai cărei termeni sînt: a) aptitudinile poetului, b) genurile literare, care sînt scopul poetului și c) regulile care sînt mijloacele poetului.

Înainte de a se apuca de lucru, poetul, trebuie să gîndească la aceste trei lucruri: dacă este apt de a lucra într-un gen sau altul, dacă în sfîrșit știe să lucreze după regulile stabilite, sau, dacă voiește a inventa altele:

„*L'un peut tracer en vers une amoureuse flamme;*
L'autre d'un trait plaisant aiguiser l'épigramme,
Malherbe d'un héros peut vanter les exploits;
Racan chanter philis, les bergers et les bois;
Mais souvent un esprit qui se flatte et qui s'aime,
Méconnait son génie et s'ignore soi méme .

Dacă, acum, am urma pe Boileau mai departe, am vedea că dezvoltă estetica sa după direcția dată în logica lui Descartes

Într-adevăr, Boileau, căutînd *esența frumosului*, *criteriul* și expresiunea lui, se conduce de regulile logice ale lui Descartes în căutarea adevărului. Pentru *Boileau*, ca și pentru *Descartes*, frumosul nu este decît adevărul. Este destul de cunoscut faimosul vers;

„*Rien, s'est beau que le* **vrai,** *le vrai seul est aimable*".

[2] Art poetique, Chant I.

Și, dacă frumosul este adevărat, Boileau nu-l caută în lumea sensibilă — în lucrurile individuale, particulare — ci, în ceea ce este *general, permanent* — în ceea ce se adresează rațiunii, iar nu, simțurilor. Citind, într-adevăr, arta poetică ar crede cineva că are înaintea sa logica lui Descartes pusă în versuri:

„*Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime,*
Aimez donc la raisón;) que toujours vos écrits,
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix[3]",

și mai departe, în cîntul al II-lea:

„*Il faut méme en chanson du bon sens et de l'art,*
. . . .
Que l'action marchant où la raison **la guide,**
Ne se perde jamais dans une scène vide."

și în al III-lea cînt:

„*J'aime sur le theâtre un agréable auteur*
Qui sans se diffamer aux yeux du spectateur
Plaît par la raison seule et jamais ne la choque.
Et simple à la raison corrigez sans murmure.
Et sa faible raison, de clarté depourvue,
Pense que rien n'échappe à sa débile vue,
Avant que la raison s'expliquant par la voix,
Eût instruit les humains, eût enseigné les lois,
Tous les hommes suivaient la grossière nature . . ."

Boileau, urmărind pe Descartes, vorbește de artă ca și cînd ar vorbi de știință. El cere de la artist aceleași calități, pe care le cerea Descartes de la învățați: *sînge rece, pacientă, exactitate, bun simț, logică!* Fiindcă arta trebuie să exprime adevărul, ca și știința, ea nu poate avea alte reguli decît acelea ale științei.

Pentru ca artistul să ne pună în fața frumosului, trebuie să se silească a combina formele sale în același mod ca și filosoful. Dacă iubim în știință *claritatea*, cu atît mai mult trebuie să o iubim în artă, unde lumina trebuie să ne emoționeze deodată.

Boileau găsește, că, *criteriul estetic*, este același ca și al științei. Frumosul în operele de artă nu se recunoaște decît după *claritate*, după *evidență*. Există într-adevăr o asemănare

[3] Ibid. Chant Premier.

între *evidență, criteriul adevărului* și între *claritate*, drept *criteriu estetic.*

Iată preceptul care confirmă interpretarea noastră:

„*Aimez* **sa pureté** *(a lui Malherbe)*
Et son de tour heureux imitez la **clarté,**
Si le sens de vos vers tarde à se **faire entendre**
Mon esprit aussitôt commence a se détendre,
...Il est certains esprits dont les sombres pensées
Sont d'un nuage épais toujours embarrassées;
Le jour de la raison ne les saurait percer,
Avant donc que d'écrire apprenez à penser
Selon que notre idée est plus ou moins **obscure,**
L'expression la suit ou moins nette ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce **clairement**
Et les mots pour le dire arrivent aisément" [4].

Acum, dacă am voi, am putea încă proba că și mijloacele de a realiza idealul artistic, recomandat de Boileau, sînt inspirate nu numai de regulile metodei logice a lui Descartes, dar și de principiile metafizicii sufletului. Așa, principiile: *unitatea, identitatea, simplicitatea, perfecțiunea absolută*, care însuflețesc metafizica sufletului a lui Descartes, sînt și principiile ce trebuie artistul să le observe în arta sa.

Mai întîi, Boileau, recomandă drept condiții a realizării frumosului legea celor trei unități: *unitatea de timp, de loc și de acțiune.*

„*Qu'en* **un lieu,** *qu'en* **un jour un seul fait** *accompli,*
Tienne jusqu'à la fin de theâtre rempli".

Această lege a *unității* este recomandată și de filosofii vechi, — este rezultatul experiențelor artei din trecut; — dar, ceea ce este cartezian asupra acestui punct este că el ne-o recomandă ca o lege rațională, care a fost întotdeauna admisă și necontestată.

Boileau, ne recomandă de asemenea *identitatea*; el vrea ca persoanele dintr-o piesă de teatru să fie întotdeauna aceleași în cugetări, ca și în acțiuni, căci, numai în acest mod vor reprezenta sufletul nostru, totdeauna același, identic cu sine însuși.

„*D'un nouveau personnage, inventez-vous* **l'idée**
Qu'en tout **avec soi-même** *il se montre d'accord*
Et qu'il soit jusqu'au bout **tel qu'ont l'a vu d'abord**".

[4] Ibid. chant I;

Boileau ne recomandă încă, în aceste versuri, care au rămas ca o formulă nepieritoare, *simplicitatea.*

„*Fuyez des ces auteurs* **l'abondance stérile.**
Et ne vous chargez point d'un **détail inutile** [5]".

Și, această regulă este o sugestie care derivă din spiritul filosofiei carteziene, și, care chiar este formulată de Descartes în *Regulile* p. Dir. spiritului:

„*C'est un vice commun parmi les hommes*, zice Descartes, *que les choses les plus difficiles, leur paraissent les plus belles. La plus part ne croient rien savoir quand ils trouvent aux choses une cause* **claire et simple**".

În fine, Boileau, ne recomandă în artă, *perfecțiunea absolută* — după modelul dat de Descartes:

„*Il est dans tout autre art des degrés defférents;*
On peut avec honneur remplie les seconds rangs
Mais dans l'art dangereus de parler et d'écrire,
Il n'est point de degré du mèdiocre au pire".

Astfel, *Arta poetică* este influențată nu numai de regulile metodei logice, dar, și de *metafizica sa.* Este destul de a ne aminti că după Boileau, *frumosul este identic cu adevărul.*

„*Avant donc que d'écrire aprenez à penser*".

De la cine, într-adevăr, am fi putut învăța să cugetăm în timpul lui *Boileau*, decît de la *Descartes?*

Ceea ce ne sfătuiește Boileau, înainte de toate, este de a nu primi ca *adevărat* decît ceea ce este *evident*, și de a nu primi ca obiect real, și ca obiect de artă, un lucru în care nu mai credem. Ei bine, *Boileau*, inspirat de *Descartes*, recomandă de a nu lua ca subiecte de artă decît acelea în care credem — acelea, care reprezintă un caracter, *un tip* al societății în care trăim. El voiește a spune că trebuie să rupem cu trecutul în artă, să nu mai simbolizăm tipuri, pe care cei vechi le credeau ca reale.

„*Le temps, qui change tout, change aussi nos houmeurs*
Chaque âge a ses plaisirs, son esprit et ses moeurs".

Iată, în ce mod putem considera *Arta poetică* a lui *Boileau*, ca o estetică carteziană pusă în versuri.

Dar, neapărat, acest scriitor n-a putut prin versurile sale a completa filosofia lui Descartes, n-a putut a dezvolta și

[5] Ibidem.

sistematiza estetica cuprinsă în germen în spiritul critic al fondatorului filosofiei moderne.

Această lucrare era rezervată altora şi în special discipolilor lui Descartes, promotorul mişcării filosofice din secolul al XVII.

Dar, discipolii carteziani imediaţi, *Spinoza şi Malebranche*, se silesc a completa metafizica sa, iar nicidecum logica cu aplicările ei la estetică, adică la artă şi la literatură. Pe de altă parte, literatura şi arta au putut să fie influenţate de filosofia carteziană; *Corneille*, *Racine*, şi chiar *Molière* au putut să-şi dea seama de influenţa carteziană în artă, dar, nimeni nu a dat o atenţiune specială frumosului. *Bossuet* şi *Fenélon*, singurii care se interesează mai de aproape de estetică, fac din frumos un atribut al lui d-zeu, ca şi Platon. *Frumosul* ca şi *binele* şi *adevărul* nu este în doctrina lor decît un mod de a fi al infinitului. Există un frumos absolut, care se găseşte în concepţiunea lui d-zeu şi care este izvorul tuturor lucrurilor frumoase, create de natură, sau de artă.

Aceşti scriitori dar, nu dezvoltă estetica lui Descartes, sau estetica modernă cu caracterul său propriu indicat de tendinţele artei şi ale literaturii.

Singurul scriitor francez, care se încearcă a formula într-un mod *sistematic* estetica carteziană, dezvoltînd filosoficeşte principiile formulate în versuri de Boileau este *Père André*, cu care ne vom ocupa îndată.

2. PÈRE ANDRÉ. **Teoria frumosului**

Père André este cel dintîi, care în timpurile moderne, în Franţa, în opera sa specială: „*Essai sur le beau*" (1741) încearcă a organiza estetica într-un mod sistematic, deosebind-o de metafizică şi de morală pentru a o uni, prin ajutorul logicii cu psihologia.

Această idee, de a uni estetica cu psihologia, i-a fost neapărat sugerată de filosofia lui Descartes, care consideră cugetarea punctul de plecare al ştiinţei.

După Père André, dacă cugetarea este esenţa sufletului nostru, în noi trebuie să căutăm frumosul, ca şi adevărul, iar nu în d-zeu, în lumea ideilor sale, sau în natură.

Frumosul, care există în lume, nu poate exista fără noi; el există în noi, înainte de a exista în natură, căci numai prin prisma ideilor, ce ne-am format despre el, putem să-l observăm în natură.

De unde urmează, că frumosul nu poate să fie ceva, care ar exista fără noi, ceva absolut, fiind ceva care depinde de noi înşine; dacă nu există în noi, nu poate fi înafară. Pentru acest cuvînt, Platon, căutîndu-l în natură, nu l-a aflat nicăieri; şi, n-a avut dreptate cînd s-a refugiat într-o lume necunoscută, pe aripile lirei şi a poeziei! Şi acei care au văzut în natură splendoarea frumosului ideal, n-au observat că această splendoare nu constituie frumosul. Nu este destul să zicem, ca sf. Augustin, că unitatea constituie frumosul, sau că simetria este condiţia necesară a frumosului, pentru că simetria ne place. Aceşti filosofi trebuiau să ne explice: dacă plăcerea, care ne dă vederea simetrică constituie frumosul, sau dacă frumuseţea simetriei ne produce plăcerea. P. André voieşte, în alţi termeni, de a şti dacă calităţile obiectelor produc în noi ideea frumosului, sau din contra, dacă noi înşine atribuim obiectelor aceste calităţi. Dar, cine nu ştie că obiectele fără noi nu pot avea nici o calitate. Ele, prin urmare, fără noi nu pot fi frumoase.

Observăm, într-adevăr, în lumea lucrurilor şi obiectele de artă, că acelea sînt frumoase, care plac **raţiunii** în urma reflexiunii noastre, iar nu acelea care ne plac într-un mod spontan fără să ştim pentru ce.

După cum, pentru a zice că un lucru este adevărat, raţiunea după reflexiune trebuie să-l afirme în urma evidenţei, de asemenea, şi frumosul trebuie mai întîi să strălucească în sufletul nostru. P. André, condus de principiul logic al filosofiei lui Descartes, că *evidenţa* este criteriul adevărului, admite şi în estetică acest criteriu. Raţiunea, după evidenţa sa, judecă, apreciază, dacă un lucru este frumos, sau nu, după cum judecă, dacă este adevărat, sau nu. Criteriul estetic nu poate să fie *spontan*, — o inspiraţie a momentului, o captivare neînţeleasă, — ci, numai *raţional*. Trebuie să ne îndoim întotdeauna de frumuseţea care ne place imediat. Iată dar, în ce mod *evidenţa carteziană* în chestia adevărului se aplică de P. André în estetică, la chestia frumosului.

Pe scurt, după această teorie vedem că *originea frumosului* este sufletul nostru, iar nu d-zeu, iar nu lumea ideilor divine, nici natura. Nu trebuie să căutăm frumosul în natură, nici în lumea ideilor, ci în noi înşine. Frumosul depinde de gîndirea şi imitarea noastră, faţă cu natura, cu d-zeu şi cu operele artistice şi literare. Frumosul nu este o *entitate*, ceva *absolut*, ci, un lucru *relativ*. Nu este vorba de *frumosul în sine*, ci, de *frumosul omenesc*, de frumosul pe care-l concepem în sufletul nostru, care face ca lucrurile să fie frumoase.

„*Je ne vous demande pas*, zice P. André, *ce qui est beau. Je vous demande ce que c'est que le beau, le beau qui rend tel tout ce qui est beau, dans le physique, dans le moral, dans les oeuvres de la nature, dans les productions de l'art, en quelque genre de beauté que ce qui puisse être*“ [6].

a) Frumosul esențial, natural și artificial

Dacă frumosul nu *este absolut*, ci *relativ* — dacă depinde de sufletul nostru — frumosul poate fi de atîtea feluri, cîte sînt și gradele de dezvoltare ale vieții noastre sufletești, corespunzătoare cu ideile noastre.

P. André, condus de teoria ideilor lui Descartes, după care există trei feluri de idei: *înăscute, adventice și factice* [7], admite un *frumos esențial*, care este o idee înăscută, un *frumos natural*, care este o ideea adventică și în fine, un *frumos artificial*, care este o idee factice.

Frumosul esențial este realizat în natură de unitatea și armonia cu care este prevăzută lumea, de simetria și proporția pe care le observăm în fiecare lucru prin prisma rațiunii noastre.

Această formă a frumuseții nu se adresează direct simțurilor noastre; ea se adresează mai întîi rațiunii și apoi sensibilității noastre. Nu prin simțuri putem măsura matematic ordinea și armonia care există în lume.

Frumosul esențial într-adevăr este un frumos matematic, ce se caracterizează prin necesitate și universalitate, ca și adevărul perfect. El are aceiași valoare, ca și adevărul perfect — descris așa de bine de Descartes — căci reprezintă ceea ce este esențial în lucruri.

Frumosul natural, fiind o idee adventice, perceptibilă, este realizat în parte în fiecare obiect, într-un mod mai puțin perfect decît este realizat în universul întreg. O picătură de apă, o celulă, o plantă, o insectă ne produc o plăcere estetică, căci prin ajutorul rațiunii noastre vedem în ele universul întreg.

Această formă a frumosului corespunde cu adevărul sensibil, care nu există decît în raport cu percepțiunile

---

[6] *Essai sur le beau*, § 1731.

[7] Ideile *înăscute* sînt acelea, care vin de la concepțiunile rațiunii noastre, — ideile *adventice*, care vin de la percepțiile noastre, în fine, *ideile factice* sînt acelea compuse de imaginația noastră prin combinarea fantastică a elementelor oferite de percepție.

noastre, după cum frumosul esențial există în raport cu rațiunea noastră matematică.

În fine, *frumosul artificial*, sau arbitrar, consistă în formele operelor de artă, create de noi. Astfel, de exemplu, în operele literare, ceea ce constituie frumusețea artificială este *fraza*, este expresia, sau totalitatea elementelor care constituie stilul.

b) Despre artă. Stilul artistic

Père André, ne vorbește puțin și despre artă, ca o manifestare a frumosului artificial. El ne spune că obiectul artelor sînt ideile factice, iar nu ideile divine, cum a susținut Platon, nici ideile abstracte, dobîndite prin generalizarea percepțiunilor noastre, cum a susținut Aristotel. Arta n-are a realiza frumosul esențial, sau natural, ci frumosul conceput de puterea geniului artistic.

Ceea ce caracterizează arta este *stilul*, conceput de asemenea de geniile artistice, „J'appelle style, zice Père André, une certaine suite d'expréssion et de tours tellement soutenus dans le cours d'un ouvrage, que toutes, ses parties ne semblent, être que les traits d'un même pinceau. Ou, si nous considérons le discours comme une espèce de musique naturelle, un certain arrangement de paroles qui forment ensemble des accorde d'où resulte à l'oreille une harmonie agrèable“.

Stilul, fiind expresiunea simțirii și gîndirii noastre, trebuie să satisfacă atît gîndirea, cît și simțirea. Gîndirea, o satisface prin *claritate*, simțirea, prin *plăcerea* ce ne-o produc formele plăcute ale expresiunii gîndirii autorului.

Acest lucru face pe acest filosof să deosebească în literatură și artă *materia*, de *formă*. *Materia*, aparține tuturor: forma, este o concepție personală a autorului. „*La plus part des hommes*, zice P. André, *qui refléchissent ont à peu près les mêmes pensées sur les mêmes sujets; il n'y a que le tour qui les distingue*“. Formula: *Le styl c'est l'homme*, din „*Discours sur le style*“ de Buffon, rezumă în sine gîndirea lui Père André asupra stilului.

Această importanță, ce-o dă P. André formei în raport cu materia literară și artistică corespunde cu gîndirea lui Boileau:

„*Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée,*
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée“.

Originalitatea acestei teorii a frumosului și a artei nu constă numai în silința, ce-și dă *Père André* de a completa pe Déscartes, formulînd o estetică, care ar deriva din filosofia acestuia din urmă, ci mai cu seamă, în direcția ce a știut să imprime studiilor estetica, corespunzătoare cu direcția filosofiei și a literaturii moderne. Desfăcînd estetica de clasicism, o desface în același timp de morală, pentru a o uni cu psihologia. Père André este cel dintîi care a imprimat ideea că *estetica este o știință psihologică*, iar nu *dialectică*, *metafizică*, sau *morală*, că este o aplicare a psihologiei în studiul frumosului și al artei.

3. Evoluția istorică a esteticii franceze: Diderot, Voltaire, etc.

Sistemul estetic al lui *P. André*, dacă nu este mistic, ori idealist în înțelesul platonic, sau raționalist în sensul lui Aristotel, — este *idealist-psihologic*, sau spiritualist.

Acest sistem idealist-psihologic a fost urmat în Franța de Diderot și Voltaire și dezvoltat în veacul nostru de *V. Cousin*, *Jouffroy* și *Levêque*.

Estetica spiritualistă a lui *P. André*, într-adevăr, a luptat în contra *senzualismului estetic*, care putea să se dezvolte prin influența filosofiei lui Locke și a lui Condillac, sau, care derivă din filosofia lor. Se știe că *Diderot*, deși nu recunoaște alte principii, decît experiența, alte izvoare de idei decît senzația, cu toate acestea, nu îndrăznește a se depărta de frumosul conceput de Père Andrè". *„J'appelle Beau, hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de raports, et, Beau par rapport à moi, ce qui reveille cette idée"*.

Frumosul deci, și după *Diderot*, este expresiunea unui raport dintre mine, dintre cugetarea mea și lucrurile din afară; fără cugetare nimic nu e frumos!

În al doilea loc, *Diderot*, admite și el — deși are tendință materialistă — pe lîngă *frumosul natural*, un *frumos artificial*. După Diderot, lucrurile sînt frumoase, pentru că cugetarea noastră zărește raporturi între părțile din care se compun.

Voltaire, marele critic al secolului al XVIII, la rîndul său, este mai puțin influențat de spiritul filosofiei carteziene, sistematizată, în estetică, de P. André. Dar, cu toată admirația ce o are pentru Locke, cu toată silința sa de a introduce spiritul materialismului în literatură și în artă, nu poate

să uite pe Descartes. Deși a reclamat dreptul de a se servi la teatru de un mare aparat pentru a lovi simțurile, cum fac englezii, cu toate acestea, critică pe englezi, că lovesc mai mult simțurile decît spiritul. Nu citez injuriile, ce Voltaire a adresat lui *Shakespeare*, atît de bine cunoscute: este destul de a citi epistola de dedicație a zairei, adresată lui Falkener, negutător englez:

„Cette heureuse simplicité
Fut un des plus dignes partages,
De la savante antiquité,
Anglais, que cette nouveauté
S'introduise dans vos usages.
Sur votre théatre infecté,
D'horreur, de gibets, de carnage,
Mettez donc plus de vérité,
Avec de plus nobles nuages.
. . . .
Travaillez pour les connaisseurs,
De tous les temps, de tous les âges !"

Această alternativă de simpatie pentru Descartes și pentru Locke, ne face să considerăm pe Voltaire, cîteodată, ca materialist, cîteodată, ca raționalist.

Cine, într-adevăr, poate să nu vadă că Voltaire era îndestul influențat de filosofia carteziană, care voia ca literatura și arta să nu se depărteze de logică, de ordinea naturală a lucrurilor. *„Les grands hommes du siècle passé ont enseigné à penser et à parler"*. Ei ne-au arătat calea științei și a artei: noi acum trebuie să străbatem, căutînd subiecte noi, conforme cu natura lucrurilor și a noastră, a timpului în care trăim și a tendințelor rațiunii noastre.

Astfel, Voltaire voiește ca arta să exprime sentimentele noastre prezente, iar nu sentimentele trecute — să exprime adevărul, ca și știința — așa cum voia Descartes.

Dar am zis că această teorie estetică, ce rezultă din filosofia lui Descartes, a influențat și asupra esteticienilor francezi din secolul nostru: asupra lui *V. Cousin*, *Levêque* etc., căci, de la Père André și pînă la 1812, cînd Cousin a început la Sorbonna discuțiile sale asupra frumosului, nimeni nu s-a mai ocupat în Franța într-un mod special cu chestiuni de estetică.

Într-adevăr, se știe că atît Cousin, cît și discipolul său *Jouffroy*, încep a căuta frumosul în natura noastră psihologică, și nu pot înțelege că frumosul ar exista numai în

lumea ideilor; pentru acești din urmă filosofi francezi, frumosul, există pretutindeni unde există viață, în sufletul nostru, ca și în natură, totdeauna însuflețită. După *Jouffroy*, ceea ce produce în noi *emoția estetică*, este viața manifestată înafară prin ființe de tot felul și prin operele noastre de artă. Ceea ce ne face să simpatizăm este viața, forța, dezvoltîndu-se cu înlesnire și în mod armonic. În ființele cele mai puțin asemănătoare cu noi, în arborii, care-și întind ramurile lor, în rîurile, care murmură, în vîntul care șuieră, simțim, sau visăm un suflet, frate cu al nostru; pretutindeni simțim lupta surdă a *sufletului nostru* ascuns, care caută a se desface de materie. Această luptă ne place, ne încîntă, ne inspiră o curiozitate simpatetică și dezinteresată.

Astfel, Jouffroy ajunge a pricepe că nu inspirația divină, revelația, sau contemplația, nici chiar formele sensibile ale lucrurilor deșteaptă în noi frumosul ci, conștiința ce avem de viața noastră, simpatia ce se deșteaptă în noi la ideea vieții, care pare că se resfrînge pretutindeni. Pentru Jouffroy, pretutindeni unde se manifestă viața, există o frumusețe în germen, și, pentru că pretutindeni în natură este viață, frumosul se manifestă pretutindeni.

Estetica, după direcția dată de școala idealistă franceză, nu mai poate fi considerată ca o dezvoltare, sau o aplicare a metafizicii, a teologiei, și a logicii, ci, ca o aplicare a *psihologiei*. Totul se reduce a cunoaște natura omenească, a vedea cum omul simpatizează cu lucrurile și cu ființele — cum este emoționat. Estetica prin urmare, devine un studiu psihologic, un studiu al *facultății emoționalității*.

Dar, ceea ce nu este încă pe deplin dezvoltat, este că nu ni s-a spus îndestul de lămurit de filosofii francezi din ce punct de vedere să studiem viața noastră sufletească în estetică, pentru a nu confunda știința frumosului cu psihologia propriu zisă — după cum cei vechi au confundat-o cînd cu dialectica, cînd cu morala și metafizica.

II. ȘCOALA SCOȚIANĂ

1. *FR. HUTCHESON*. Problema esteticii moderne

a) Frumosul și simțul estetic

Promotorul idealismului estetic, bazat pe psihologie, în Scoția este *Hutcheson* [1], care pentru întîia dată, a încercat la 1725, în scrierea sa: *„An Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue etc.* [2]*"*, a formula într-un mod lămurit problema esteticii psihologice [3]. *Hutcheson*, ca și P. André, vrea prin influența spiritului critic cartezian, a desface estetica de teologie, de misticism, de dialectică și de morală pentru a studia frumosul, față cu constituția noastră psihologică.

Acest filosof însă, nu se mulțumește, ca P. André, a sistematiza estetica, care ar rezulta din filosofia lui Descartes. El voiește, — ținînd seama de spiritul critic al lui Descartes, care ne arată din depărtare originea frumosului — a inaugura o *estetică nouă, bazată pe psihologie*, — o estetică, care să ne explice frumosul și tendințele omului pentru realizarea lui, pe calea psihologică.

În această întreprindere, acest filosof englez, este ajutat de Locke, care [4] explică originea ideilor prin ajutorul psiho-

[1] Profesor de filosofie morală la Glasgow de la 1720—1747.

[2] *Cercetări asupra originii ideilor noastre despre frumos și virtute*, 1725. Această operă a apărut mai întîi anonimă și a avut un așa de mare succes, încît în 1729, la Londra, a apărut a treia ediție.

[3] Hutcheson este cel dintîi filosof care a supus ideea frumosului unei analize metodice, introducînd astfel estetica în filosofia europeană, înainte chiar de Père André. Într-adevăr scrierea acestui din urmă filosof, *„Essai sur le beau"* a apărut în Franța la 1747 și aceea a germanului Baumgarten, care pentru întîia dată a dat științei frumosului numirea de *„Estetică"*, a apărut în 1750.

[4] În scrierea sa: *Essay concerning human understanding*, Londra 1690, tradusă în franțuzește pentru întîia dată de Coste în 1700, revăzută după textul englezesc de Thurot, profesor la facultatea de litere a Academiei din Paris în 1879, in Oeuvres de Locke et de Leibniz, Paris, Firmin Didot et C-ie. Libraires.

logiei, iar nu, prin acela al logicii. După cum Locke, caută originea tuturor ideilor în experiență — în mișcarea simțurilor noastre, față cu lumea din afară — de asemenea, Hutcheson consideră frumosul ca un subiect de percepție.

Frumosul fiind apercepția unei senzații, nu poate exista fără viața noastră psihologică, după cum, fără această viață, n-ar putea exista: frigul, caldul, amarul etc; în noi înșine, zice Hutcheson, trebuie căutat frumosul, căci numai aici se manifestă sub formele sale diverse, în conformitate cu obiectele ce le ocazionează. „*Prin frumusețe*, explică el, *înțeleg ideea, care se deșteaptă în noi la vederea oricăror obiecte*" — cu alte cuvinte, ideea provocată de senzațiile plăcute ale lucrurilor și obiectelor de artă.

Problema esteticii dar, se reduce la explicarea *apercepției frumosului*, față de mișcarea sensibilității noastre.

Dar cum să facem ca o senzație să deștepte în noi frumosul și *sentimentul estetic*?

Hutcheson, formulînd astfel problema esteticii, nu se mulțumește a zice că originea frumosului este *plăcerea*, ce o deșteaptă în noi *emoția* provocată de lucrurile din natură, sau de obiectele de artă. Este adevărat că plăcerea este strîns legată de ideea frumosului, că fără plăcere nu există frumosul, dar, observă el, nu orice plăcere provoacă în noi frumosul.

Senzația poate da naștere la o idee, poate să ne afecteze într-un mod plăcut, dar, nu poate întotdeauna să producă *sentimentul frumosului*. Fiecare fel de senzație poate să producă o *plăcere* și să deștepte un fel de *idee*, dar, nu există nici un fel de senzație care s-ar raporta *numai* la *frumos*. *Senzațiile vizuale*, pot să ne dea idee despre oricare calități ale obiectelor relative la forma, întinderea și compoziția lor: *senzațiile auditive* pot să ne dea o idee de mișcarea ce se observă în lume; *senzațiile gustului* — despre compoziția chimică a lucrurilor, cu care punem organul gustativ în contact, și așa mai departe, pentru toate senzațiile; astfel, nu există nici un simț special, dintre cele cunoscute, care să fie considerat ca origine a frumosului.

Dar s-a zis, că orice senzație poate produce o *plăcere estetică*, dacă sîntem deprinși prin educație; — *obiceiul și educația* fac ca senzațiile să ne facă să apercepem frumosul.

Ei bine, nici această teorie nu este, după Hutcheson, adevărată. Dacă n-am fi făcuți de natură ca să deosebim frumosul de urît, niciodată prin obicei n-am putea ajunge la un asemenea rezultat. *Obiceiul* poate să ne facă să ne

temem de oricare edificii consacrate cultului religios, dar nu va inspira niciodată o asemenea idee de frică religioasă, unei ființe, care ar fi incapabilă într-un mod natural de a se teme. Niciodată obiceiul nu va face pe un orb să iubească obiectele din cauza culorilor lor, sau să facă pe un om să-i placă bucatele, din cauza delicateții lor, deși n-are gust. De asemenea, dacă n-am avea un *simț natural de frumusețe*, obiceiul nu ne-ar face niciodată să ne închipuim frumusețea în obiecte — după cum n-am putea să gustăm farmecul armoniei, dacă am fi fără urechi.

Educația, pe de altă parte, nu poate să ne facă să simțim frumosul, dacă n-avem *gustul natural al frumosului*.

Un Got poate foarte bine să fie înduplecat prin educație a crede că arhitectura din țara sa este cea mai perfectă, că ea întrece chiar pe aceea a Romanilor, dar, niciodată nu va ajunge să aibă asemenea prejudecăți fără un sentiment natural. Un orb ar putea oare să gîndească dacă trebuie să prefere purpura roșului deschis?

Educația și obiceiul nu pot influența asupra sentimentelor interioare decît atunci cînd ele ar fi anterioare. Cunoștința anatomiei, studiul naturii, o observare exactă a fizionomiei și atitudinii corpului, acțiunile și pasiunile pot să ne facă în stare a judeca, dacă imitația este exactă, dar, dacă n-am avea nici un sentiment natural despre frumusețea ce se găsește în lucruri, nici o emoție estetică nu s-ar naște.

„*Exemplul* nu ne dă de asemenea simțul interior al frumosului". Putem lăuda operele compatrioților noștri, pentru a dovedi că nu sîntem lipsiți de gust și de geniu, dar, pentru aceasta, presupunem că avem o facultate naturală, care concepe ideea frumosului.

Acum, dacă frumosul nu-și găsește originea sa într-un anumit simț, sau numai în obicei și educație, cui să atribuim sentimentul nostru pentru frumos? Hutcheson gîndește că datorăm sentimentul frumosului unei *facultăți speciale*. Această facultate nu poate fi nici *contemplația*, nici *inteligența*, sau *rațiunea*, ci, *apercepția frumosului*.

Această apercepție însă nu poate avea de obiect mișcarea sufletului nostru, provocată de ideile universale, sau de percepțiile obiectelor exterioare. Plăcerea ce simțim cînd descoperim un adevăr, cînd percepem un lucru, pe care-l vedem pentru întîia dată, nu se aseamănă deloc cu *plăcerea estetică* ce simțim înaintea unui *obiect de artă*, sau, cînd ascultăm o bucată de muzică. Există o *facultate deosebită* de apercepție a frumosului, pe care o putem numi *simțul comun estetic*,

asemănător cu *simțul etic*, cu alte cuvinte, o *facultate estetică*, care e înăscută în noi, inerentă naturii noastre. După cum prin ajutorul simțurilor speciale, create pentru a ne pune în raport cu lumea exterioară, deosebim lucrurile unele de altele și calitățile lor, de asemenea, prin ajutorul simțului estetic, deosebim frumosul de urît, *fără să fi învățat aceasta de la nimeni*.

Dacă n-avem nevoie de a învăța de la alții, ca să deosebim albul de negru, întunericul de lumină, dulcele de amar, de asemenea n-avem nevoie de a învăța de la alții, ca să deosebim frumosul de urît. De la venirea noastră în lume avem acest *simț general*; în fața frumosului, orice om, este emoționat, potrivit cu aparatul său aperceptiv. Simțului estetic îi datorăm gustul pentru ceea ce este frumos; dacă n-am avea acest simț în zadar s-ar mai încerca cineva să-l dezvolte; ar face întocmai ca acela care ar vrea să facă pe orbul din naștere să vadă, pe surd să audă! [5]

Dar, ceea ce este caracteristic în filosofia estetică a lui Hutcheson, este căutarea în organul de apercepție a acestei părți a activității psihice la care se raportează frumosul. Este vorba de a afla această parte a vieții sufletești, care trebuie să fie considerată ca obiectul *a percepției* estetice — obiectul *special* al esteticii psihologice.

Pentru Hutcheson, această parte a activității noastre, este *emoționalitatea*, adică simțirea noastră din punct de vedere estetic, iar nu din punct de vedere logic și moral.

b. Caracterizarea frumosului

Frumosul este imediat, neinteresat și universal. Acest rezultat la care ajunge Hutcheson are mare importanță. Prin aceasta se luminează mai bine problema esteticii, făcîndu-ne

[5] „Mulți, zice Hutcheson, pretind că obiceiul, educația și exemplul sînt cauze ale gustului ce avem pentru tot ceea ce e frumos. Dar am să vă arăt că există în noi o facultate naturală de apercepțiune, sau un simț de frumusețe, anterior obiceiului, educației și exemplului. Obiceiul poate să ne facă capabili să avem idei mai complete despre frumusețea corpurilor, sau armonia sunetelor, mărind atențiunea și apercepțiunea noastră, dar va slăbi mai mult decît va întări ideile despre frumos, sau impresiunile plăcute ale obiectelor asupra noastră. Obiceiul poate, de asemenea, să ne ajute a înțelege mai cu înlesnire întrebuințarea unei mașini complicate și să ne facă să cunoaștem folosul său, dar, dacă n-am avea sentimentul natural al frumosului n-ar putea niciodată să ne facă a o considera ca frumoasă."

a o deosebi de aceea a logicii și moralei. Deosebind simțirea noastră, mișcată de adevăr și de bine, de simțirea provocată de frumos, deosebește în același timp estetica, de logică și morală.

Dar, cum a putut constata Hutcheson aceste deosebiri, — aceste nuanțe în constituirea vieții noastre sensibile? Avem noi un criteriu prin care deosebim simțirea estetică de cea fizică, intelectuală și morală? Putem noi hotărî nota caracteristică a frumosului față cu adevărul și cu binele?

Criteriul frumosului, după acest filosof este *plăcerea estetică*, cu totul deosebită de *plăcerea fizică*, *intelectuală și morală*. *Plăcerea estetică*, zice Hutcheson, se naște în noi într-un mod *imediat*, fără ajutorul raționamentului, al dialecticii în privința folosului, ce ne-ar procura obiectul senzațiilor noastre. Ceea ce este frumos, trebuie *să ne emoționeze* deodată, fără să știm pentru ce, fără nici un cuvînt intim, *fără nici un interes*. Un obiect de artă, de exemplu, nu poate fi frumos, nu poate naște în noi o *emoție estetică*, dacă nu ne impresionează deodată fără nici o explicare și fără să gîndim la folosul ce l-am avea păstrîndu-l. Dacă afirm ceea ce simt în mine într-un mod imediat, că un obiect este frumos, că cerul înstelat este măreț, că această floare este plăcută, că poezia lui Homer și a lui Virgiliu, ca și a lui Dante și Milton, a lui Corneille și a lui Racine sînt de o frumusețe nemuritoare, zic aceasta, în urma *emoției estetice*, pentru că inima mea este emoționată, îndată după vederea obiectului frumos, sau îndată după citire. A simți este un lucru, a judeca este altul. Altceva este a simți că Homer este un mare poet și altceva este a spune pentru ce este. Judecata noastră critică vine în urma sentimentului nostru; ea intervine în perceperea frumuseții, sau pentru a afirma ceea ce simțim, sau pentru a nega. Dacă am simți într-un mod real frumosul, cu greu judecata poate slăbi sentimentul nostru. Dacă cineva vine să-mi spună că Apollo este urît, că Homer este un poet prost, consider pe acesta, ca pe un om nesimțitor și-i impun sentimentul meu.

Hutcheson se silește necontenit a explica că sentimentul frumosului depinde de *apercepția emoționalității estetice*, de gustul nostru estetic, ce se produce din cauza plăcerilor imediate și dezinteresate ale obiectelor.

Semnul caracteristic deci, al frumosului nu este *plăcerea fizică: utilul*, nici *plăcerea intelectului*, ori morală, ci, *plăcerea dezinteresată*, care se naște în noi într-un mod imediat, înainte de orice judecată critică sau de *utilitate*.

Din aceasta rezultă că obiectele frumoase nu sînt acelea, care ocazionează în noi *plăcerea fizică*, ori cea *intelectuală*, sau *morală*.

Obiectele, care provoacă în noi plăcerea fizică nu sînt frumoase și nu pot a se numi astfel, pentru cuvîntul că *senzațiile fizice, plăcute*, nu pot deștepta în noi frumosul.

Senzațiile plăcute, estetice, sînt amestecate cu dureri fizice.

Vederea unui naufragiu, de exemplu, ne produce dureri, ne tulbură simțurile într-un mod complet și cu toate acestea, acest spectacol este frumos. „Glasul înspăimîntător al oceanului, răspunzînd la acela al tunetului, fulgerele repezi ieșind din norii cei deși și întunecoși, valurile mării, care se ridică și se precipită, acest strigăt de alarmă, care se aude din depărtare, în depărtare în spațiul imens; ce zic, apropierea solemnă a momentului suprem a creaturilor asemănătoare cu noi, toate acestea, ațîță în sufletul meu o emoție mare, care, desigur, n-are nici o asemănare cu aceea a plăcerilor simțurilor și cu toate acestea sînt atras de un farmec secret către acest trist și magnific spectacol".

Obiectele, care provoacă în noi plăcerea intelectuală nu pot fi, de asemenea, frumoase; ceea ce este adevărat nu este întotdeauna și *frumos*.

Nu numim, într-adevăr, frumoase obiectele reale, sau lucrurile care simbolizează adevărul, căci cea mai sigură veritate nu este frumusețea. Se știe că nimeni nu poate considera ca tipuri de frumusețe axiomele geometriei. Frumusețea nu este demonstrată ca o problemă matematică. Adevărul se adresează la mintea rece; el ne convinge, ne procură o plăcere intelectuală, dar, *nu ne emoționează într-un mod estetic, artistic*.

Pe scurt, iată caracterele frumosului după Hutcheson: a) *frumosul este imediat;* b) *frumosul este dezinteresat*, și c) *frumosul este universal*.

Este *imediat*, fiindcă ideia frumosului nu este produsă în urma vreunei judecăți, sau a vreunui raționament. O poezie ne place, ne face să stoarcem lacrimi, fără nici o explicare. Dacă nu este înțeleasă, dacă nu ne place fără explicare, nu este frumoasă. „Frumusețea, zice Hutcheson, ne izbește de la prima vedere și cunoștința cea mai perfectă n-ar putea să mărească întru nimic aceste plăceri". **(Cercetări, Partea I, cap. 1, § 12).** „Ideile ce frumusețea excită în sufletul nostru ne plac într-un mod *necesar* și *imediat*, ca și celelalte idei sensibile. Nici hotărîrea noastră, nici considerarea noastră de profit, sau pagubă, nu poate să altereze frumusețea sau urîciunea unui obiect". **(Ibid, § 13).**

Frumosul este neinteresat. După Hutcheson, nici o considerare de interes nu poate să ne facă a găsi că un obiect este frumos, după cum, nici o amenințare, nici o intimidare nu ne va face să urîm un lucru care ne place. Orice ni s-ar da, orice recompensă ni s-ar promite nu ne va face să iubim un obiect urît. „Plăcerea, ce frumusețea produce în noi este cu totul distinctă de această bucurie, ce o simțim gîndindu-ne la foloasele noastre. De cîte ori nu ni se întîmplă ca să neglijăm ceea ce este folositor și cuviincios pentru ca să dobîndim ceea ce este frumos" **(Ibid, § 14).**

Frumosul este universal. Proba cea mai evidentă este că nu există om, care să nu fi simțit emoția estetică. Această emoție poate varia după temperamentul, caracterul și educația individului, dar, fiecare persoană este capabilă de acest sentiment, de la nașterea sa, înainte de orice educație. Putem să nu avem urechea deprinsă cu armonia muzicală, să nu fim în stare a gusta compozițiile complexe ale melodiilor, dar vom simți întotdeauna armoniile produse de alții **(Ibid, cap. 6, § 4).**

c) Principiul artei. Unitatea rezultînd din varietate. Judecata critică

Principiul frumosului trebuind să fie în viața noastră sufletească, scopul artei este de a găsi *formele sensibile*, care pot cauza *emoția estetică neinteresată, imediată, universală*.

Aceste forme, ce trebuie să le caute arta, le putem afla în natură, ori de cîte ori observăm că *varietatea* se acordă cu *unitatea*.

Ca și Aristotel, Hutcheson, găsește că frumosul este obiectivat în natură prin armonizarea *varietății*, a *multiplicității cu unitatea*.

Se pare că figurile cele mai potrivite pentru a excita în noi ideea frumuseții sînt acelea în care *uniformitatea* (unitatea) se găsește unită cu *varietatea*. Ceea ce numim frumusețe în obiecte — vorbind matematic — pare a fi compus din uniformitate și varietate, astfel că, acolo unde uniformitatea corpurilor este egală, frumusețea se descoperă în proporție cu varietatea și *vice-versa* **(Cap. II, 3).**

Această teorie se lămurește de Hutcheson prin exemple.

Hutcheson citează mai întîi exemple de geometrie, pe urmă trece la frumusețea naturală. „Ideea ce o avem despre frumusețea operelor naturii are același fundament. Observăm în fiecare parte a universului o uniformitate suprinzătoare unită cu o varietate aproape infinită". (**Ibid, § 5**).

Ei bine, *această unitate, rezultînd din varietate*, observată în univers de Aristotel și de Platon, voiește și filosoful englez a fi imitată de artă, pentru că aceste principii obiectivează existența, viața. Principiul artei fiind existența și viața, ea trebuie a ne reprezenta aceste principii, care singure ne plac într-un mod imediat și fără interes.

Dar, nu insist asupra acestei din urmă teorii — prin care Hutcheson *obiectivează frumosul în armonizarea unității cu varietatea* — căci, această teorie nu este nouă. Platon, Plotin și Aristotel au expus deja această teorie. Hutcheson n-are alt merit decît acela de a fi apropiat-o, asimilat-o cu doctrina sa, lămurind-o prin exemple, care o explică și o confirmă.

Acest împrumut, ce Hutcheson face de la filosofia veche, explică pentru ce estetica sa psihologică se termină prin metafizică. Singura deosebire între cei vechi și Hutcheson este că acesta nu începe cu metafizica, dar, sfîrșește cu ea.

Într-adevăr, Hutcheson stabilește, ca și cei vechi, că frumusețea lucrurilor create nu este altceva decît *varietatea redusă la unitate*. Pretutindeni în univers întîlnim frumosul manifestat în formele sale diverse; există pretutindeni o *intenție*, o *Providență*. Cu cît o mașină care funcționează este [mai] complicată, cu atît sîntem obligați de a supoza o cauză inteligentă. Măsura frumuseții fiind raportul varietății cu unitatea, există atîtea frumuseți în natură, cîte sînt și efectele plăcute, rezultînd dintr-o cauză generală. Studiul naturii ne descoperă mai multe exemple de cauze universale, de principii de o simplicitate universală. Între alte exemple, Hutcheson ne dă pe cel al gravitației. „Principiul uniform de gravitație reține planetele în orbitele lor, unește părțile fiecărui glob și menține munții; umflă valurile mării, le scoboară din nou și le păstrează în matca lor; ușurează pămîntul de umiditatea de prisos făcînd să curgă gîrlele; ridică vaporii prin influența sa asupra aerului și-i face să cadă iarăși pe pămînt în formă de lichid (**cap. V, 21**). Acest mecanism al universului ne pare cu totul frumos, din cauză că totul este unit spre a forma un tot armonic.

2. *REID*. Teoria bunului simț și scepticismul estetic

Impersonalitatea și obiectivitatea frumosului

Reid, studiind filosofia lui Locke și observînd că această filosofie tinde de a face din realitate un *fenomenalism*, o reflectare a stărilor de conștiință de a căror existență nu sîntem siguri, se încearcă a analiza facultățile psihice în faimoasa sa scriere: *„Încercări asupra facultăților intelectuale"* [6], pentru ca bazat pe studiul Psihologiei, să stabilească ce putem ști cu adevărat — ce este bine și *ce este frumos*.

În privința frumosului, pentru care consacră un studiu întreg (**Ess. VIII**), Reid, voiește a proba în contra lui Hutcheson — și, pentru a reînvia dogmatismul estetic vechi — că *frumosul* este obiectivat în lume — după cum este obiectivat și omul care-și dă seama de el. Este o greșală, după Reid, de a se crede că existența frumosului depinde de existența noastră individuală; frumosul va exista nu numai pe cît timp sîntem noi, dar întotdeauna, pe cît timp va exista omenirea cu simțirea și inteligența sa, și, prin urmare, pe cît timp va exista lumea — deoarece nu putem să ne închipuim că lumea poate să existe, un moment, fără oameni, sau fără ființe inteligente și simțitoare.

Opiniunea lui Reid este, că dacă lumea va exista întotdeauna, va exista și omul, în care se oglindește totul cu frumusețile sale.

Ca și Hutcheson, Reid, admite că există un simț al frumosului, un *gust estetic*, dar nu admite că ideea frumosului se datorește numai acestui gust. O asemenea teorie, după el, ar nimici ceea ce este real în frumusețe și ar deschide cărarea scepticismului în estetică, după cum Locke, Berkeley și Hume au deschis-o în metafizică și morală.

„Acei ce pretind, zice Reid, că nu există nimic într-un mod absolut în materie de gust, care admit ideea că nu trebuie să discutăm despre gust, susțin o părere greșită, căci s-ar putea proba, pentru aceleași cuvinte, că nu este nimic absolut nici în materie de adevăr. Este ușor a explica diversitatea gusturilor fără să negăm într-un mod absolut frumosul și realitatea bunului gust, precum de asemenea,

---

[6] Această scriere este împărțită în opt părți dintre care cea din urmă (Ess. VIII), despre gust, cuprinde ceea ce numim „estetica lui Reid."

este ușor de a explica diversitatea contradicțiunilor opiniunilor, fără să negăm adevărul absolut și realitatea bunului simț".

Gustul poate varia, dar este ceva, care nu variază — este *impersonalitatea* noastră — față cu lucrurile frumoase. Orice persoană trebuie să fie mișcată într-un chip oarecare, față cu lucrurile din afară. Acest lucru explică de ce frumosul nu există în noi, ci, în lumea din afară.

„Pentru a ne convinge de aceasta, n-avem decît a gîndi, că oridecîteori sîntem afectați de frumos afirmăm existența lui în afară de noi. Se știe, că orice operație de gust implică în sine o judecată. Cînd zicem, că o poemă, sau un edificiu este frumos, afirmăm ceva *din această poemă*, sau *din acest edificiu*. Și orice afirmare, sau orice negare exprimă o judecată; căci ce înseamnă a judeca, dacă nu, a afirma, sau a nega un lucru ... Dacă am pretinde, că percepțiunea frumosului nu este decît un sentiment al spiritului care percepe, ar urma de aici, că dacă am zice că Georgicile lui Virgiliu sînt frumoase, nu înțelegem a afirma ceva din calitățile poemei lui Virgiliu, ci afirmăm un fapt al nostru, o stare numai subiectivă.

Dar atunci, pentru ce cuvintele noastre să exprime altceva, decît ceea ce gîndim? Cunoaștem înțelesul cuvintelor — dacă ne raportăm la regulile sintaxei — că nu există în mine, ci în poeziile lui Virgiliu ceva ce numim frumos. Aceia chiar, care gîndesc că frumosul nu este decît un sentiment al subiectului care percepe, sînt siliți a spune că frumosul este o calitate a obiectului perceput. Ei bine, dacă omenirea întreagă se exprimă astfel, trebuie, desigur, ca convinderea să fie conformă cu limbajul său. Ar fi contrariu sentimentului universal al omenirii (bunului simț) — manifestat în limbaj, ca frumusețea să nu fie deloc o calitate a obiectului — să nu fie decît o simplă emoție a persoanei, care o percepe. Filosofii ar trebui să nu se grăbească a desminți simțul comun al omenirii ... a-l disprețui astfel ..." **(Essai VIII, cap. 1)**.

Astfel, Reid, temîndu-se ca să nu se întroducă scepticismul și în estetică, concepe *teoria bunului simț*, pentru a demonstra că *emoția estetică* nu este o simplă stare de conștiință, dar că exprimă frumusețea din afară — deoarece este provocată de lucrurile exterioare și este afirmată astfel de judecățile noastre.

Această *teorie a bunului simț* se bazează pe credința noastră că frumosul există în afară de noi, manifestat prin

diferite tipuri și se reflectă într-un mod credincios în natura noastră sensibilă.

Originea frumosului nu este dar natura noastră sensibilă, ci elementele materiale ce se găsesc în afară de noi.

Aceste elemente ale frumosului există de sine, chiar dacă ar fi posibil să ne închipuim că n-ar mai fi omul cu organizația sa psihică. Dacă nu este adevărat că frumosul nu există decît în *lumea ideală*, cum a gîndit Platon, sau în lumea *contemplativă* — cum gîndea Plotin — nu este adevărată nici ideea lui *Hutcheson*, sugerată de Locke, că frumosul n-ar exista decît în subiectul aperceptor. Dacă n-ar fi în lume nimic frumos, nimic ca atare n-ar apare înaintea conștiinței noastre.

„Dacă credem, continuă Reid, în inspirațiile *simțului comun*, există în oricare obiecte o excelență reală, cu totul independentă de sentimentele și constituția noastră. Această excelență este un fapt al constituției lucrurilor, iar nu, a constituției noastre. Toate limbile probează opinia omenirii asupra acestui punct; toate, într-un mod uniform, atribuie excelența, mărirea și frumusețea obiectului, iar nu spiritului care-l percepe, și cred că în aceasta și în multe altele părerea omenirii exprimă adevărata filosofie" **(Ibid, cap. 3)**.

Astfel, Reid nu admite, ca Hutcheson, că simțul frumosului este un simț deosebit de celelalte simțuri, căci operațiile sale nu sînt imediat directe, ci secundare — deoarece, acest simț se deșteaptă în urma judecăților noastre, care recunosc în lucruri calități estetice. Orice operație de gust implicînd o judecată, gustul estetic este un act intelectual, care presupune exercițiul inteligenței noastre. Percepția frumosului nu este posibilă fără intervenția inteligenței noastre, care prin ajutorul ideilor sale recunoaște în obiecte calități corespunzătoare.

În loc de a atribui frumosul facultății emoționalității, Reid îl atribuie cugetării. Frumosul astfel înțeles nu este decît adevărul. Adevărul, într-adevăr, trebuie să existe întotdeauna și fără noi, pe cît timp va exista în lume știință, pe cît timp lumea se menține, prin unitatea sa și prin tipurile invariabile ale lucrurilor, care se reproduc necontenit.

După cum Platon și Plotin confundă frumosul cu binele, după cum Aristotel tinde a-i confunda și cu binele și cu adevărul, de asemenea Reid îl confundă cu adevărul, (ca și Boileau și P. André). Singura deosebire este numai că teoria aceasta este psihologică, iar nu logică sau metafizică.

b) Cauzele care produc sentimentele estetice

După această analiză, puțin profundă a sentimentului estetic, care ne probează că filosofia în secolul al XVIII nu aflase încă domeniul esteticii — nu spusese din ce punct de vedere să se studieze activitatea sufletească în estetică — Reid, studiază obiectele și *cauzele care produc sentimentul estetic*. „Este contra bunului simț, zice el, de a se admite că frumusețea nu ar fi o calitate reală a obiectului, ci o simplă emoție a persoanei!" Această repulsiune a bunului simț îi ajunge pentru a conchide că frumosul nu este o stare sufletească, nu este un *ce* cu totul subiectiv, ci o realitate, care, dacă nu este lucrul în sine, este un atribut, sau o calitate a obiectului frumos.

Dar, ce poate fi în lucruri, ce elemente am găsi în afară de noi, care ar constitui frumosul; cu alte cuvinte, ce calități obiective, producînd frumosul, ne fac să judecăm despre frumusețea lucrurilor și a obiectelor de artă?

Reid observă că frumusețea este răspîndită în lume — este pretutindeni, fără a fi concentrată într-un singur lucru. Elementele frumosului, după el, sînt manifestate în formele exterioare, cu tendință spre *unitate* — în mișcări și sunete, în acțiuni de tot soiul, în caractere. Este foarte greu, cu toate acestea, de a vedea ceea ce este comun în toate lucrurile, pe care le numim frumoase, între cugetarea unei ființe inteligente și un bloc de marmură, între o teoremă și o simfonie. Dar, dacă ne ținem de simțul comun, observăm că ceea ce a fost frumos pentru omenire, a fost ceea *ce a fost nou* din punctul de vedere al expresiei, al formei exterioare, și al doilea, *ceea ce a fost măreț*, sau *grandios*. Astfel, *noutatea* și *măreția* sînt calități pe care trebuie să le întrunească frumosul.

Noutatea ne place, pentru că hrănește curiozitatea noastră, pentru că satisface această trebuință a activității intelectuale, care este un principiu al constituției noastre, unul dintre resorturile cele mai puternice ale cugetării, ce ne face să apreciem viața și demnitatea noastră.

Într-adevăr, ceea ce ațîță în noi emoția estetică și admirația noastră, observă Reid, este ceea ce vedem *pentru prima oară* în natură și în artă, *sînt lucrurile extraordinare prin forma lor* neobișnuită, care ne atrag atenția. Orice lucru este frumos, cînd îl vedem pentru prima oară, dar cu timpul, deprinzîndu-ne cu el, nu-l mai considerăm astfel. Numai văzîndu-l după un timp oarecare ni se pare iar plăcut!

Adeseori, chiar lucrurile care ne inspiră frică, temere — dar care le vedem pentru prima oară — ni se par interesante căci nu este adevărat că numai ceea ce ne este folositor este și frumos.

În natură, orice lucru ne place, orice lucru este frumos, dacă ne relevă o formă nouă, dacă ne atrage atenția prin expresia sa; în artă, de asemenea, ca și în literatură, *tot ceea ce este nou ne place*. Iubim noutățile, după cum iubim modele.

Fără îndoială, zice Reid, sîntem făcuți așa, ca un obiect să ne cauzeze plăcerea prin *noutatea* sa, dacă nu este în sine neplăcut... Lucrurile noi și rare ne cauzează o surpriză plăcută, care ațîță și însuflețește atenția noastră, dar, această emoție se slăbește îndată, și nu lasă nici o urmă, dacă nu este întreținută de *noutate*.

Dar, desigur, noutatea nu poate să caracterizeze pe deplin frumosul, deoarece ea atîrnă mai mult de starea sufletului nostru; ceea ce este nou pentru noi, nu este pentru lume. În natură nimic nu este nou; totul este vechi. Formele și tipurile de tot felul au existat întotdeauna.

Reid observă singur că emoția estetică, produsă de noutate, nu constituie frumosul, căci se poate chiar, ca lucrurile urîte să ne pară frumoase, dacă le vedem pentru întîia dată. Frumusețea aceasta, ce derivă din *noutate* este, firește, mai mult relativă, depinde de organul inteligenței noastre, care a înțeles lucrul nou.

Astfel *noutatea*, după observațiile făcute de însuși Reid, nu este suficientă, pentru a produce în noi *emoția estetică;* ea trebuie completată prin a doua condiție enunțată mai sus, prin *măreție*. Lucrurile, ca să fie pe deplin frumoase, nu trebuie să ne izbească numai prin *noutatea* lor, dar și prin *măreția* lor. Ele trebuie să ne pară mari prin seriozitatea lor, prin solemnitatea lor, ca niște acte divine, ce ne inspiră umilință, smerenie!

Dar, ce înțelegea Reid prin *măreția*, și ce există în lucruri, care ar exprima această calitate?

Reid răspunde: „măreția nu este altceva decît un grad de perfecțiune, *ce merită admirația noastră*".

Dară după ce vom recunoaște această perfecțiune? După entuziasmul nostru, după dispoziția noastră de a imita această măreție; în fine, după admirația noastră.

Măreția, zice Reid, fiind serioasă, severă, solemnă, ne face s-o admirăm, să fim entuziasmați de ea. *Măreția*, după cum vedem, nu este decît un grad superior de frumu-

sete, și, acest grad superior nu este determinat decît în practică prin efectul său asupra noastră, care este entuziasmul, admirația.

Astfel, am putea defini, după Reid, *măreția* că *este perfecțiunea, care ațîță entuziasmul*; cu alte cuvinte, este ceea ce s-a numit de către *Burke* și *Kant sublim* — căci numai sublimul este expresia naturală a entuziasmului, a admirației noastre.

Măreția, cu alte cuvinte, nu se naște în noi decît odată cu *ideea sublimului*, care este rezultatul combinărilor noastre, relative la perfecțiunea morală; ea atîrnă prin urmare de mintea noastră, de ideile noastre.

Dar, unde putem întîlni noi această *mărire*, acest *sublim*, pe care-l admirăm? Întîlnim noi sublimul în natură, ori în operele spirituale și ale lui d-zeu?

Reid se silește a arăta măreția în operele spiritului și mai ales în ale lui d-zeu. După el, adevărata măreție nu poate exista în materie. Materia nu ne reprezintă decît o măreție aparentă, decît o formă a sublimului. D-zeu singur este cu adevărat mare, el singur ațîță în noi nu numai entuziasmul, dar și smerenia și ne inspiră eroismul, sfințenia, sacrificiul!

„Mărirea și frumusețea, zice Reid, nu există în obiectele sensibile, decît ca lumina soarelui în lună și în planete, și acei care pretind să găsească principiul măririi și al bunătății în materie, caută viața în imperiul morții...... În perfecțiunile intelectuale și morale și în facultățile active ale spiritului există dela început orice frumusețe. Aceea, care este răspîndită în lumea sensibilă nu este decît o emanațiune a acesteia.

Nu recunoaștem, într-un mod imediat, decît operațiile spiritului nostru. Perfecțiunea, ce întîlnim aici, ne face să simțim cea mai pură din toate plăcerile. Prin ajutorul acestei lumi interne, se relevează înaintea noastră viața, activitatea, calitățile morale și intelectuale ale celorlalte ființe. Semnele acestor calități cad sub simțurile noastre, și fiindcă reflectează calitățile, atribuim acestei imagini frumusețea și mărirea, ce nu aparțin decît originalului. Creatorul invizibil, izvorul oricărei perfecțiuni a imprimat semne vizibile de știința sa, de puterea și bunătatea sa pentru cel mai mic lucru. Operele omului reprezintă forma calităților mentale ce le-au produs. Față și cu purtarea sa (a omului) ele exprimă bunele și relele calități ale sufletului său; instinctele, poftele, afecțiunile, sagacitatea animalelor se relevează de

asemenea prin semne vizibile. Nu există nimic, pînă și în ființele neînsuflețite, care să nu prezinte oarecare simboluri de calități ale spiritului. Și nimic, din ceea ce este esențial în sufletul nostru, nu poate să nu se traducă în afară prin imagini materiale și nimic nu este frumos în lucrurile materiale, care să nu-și găsească originea sa în atributele spiritului. Astfel, frumusețea interioară, oricît de invizibilă ar fi, se manifestă în afară și devine perceptibilă în obiectele sensibile, care o reprezintă." **(Ibid).**

Din cele expuse, vedem că adevărata perfecțiune, adevărata mărire, după Reid, este aceea a spiritului; ceea ce numim frumusețea fizică, sau naturală, nu este fundamentul și modelul tuturor celorlalte frumuseți, după cum pretinde școala senzualistă a lui Locke; sufletul nostru, obiectivat în lume, ascunde în sine gradul cel mai înalt de frumusețe, căci prin prisma ideilor sale, descoperă în afară, ceea ce părea ascuns, imperceptibil.

c) Judecată critică asupra esteticii lui Reid

Filosofia lui Reid ocupă un loc însemnat în istoria științei frumosului, căci dogmatizează teoria estetică amenințată de curentul materialist dezvoltat de Locke, prin silința ce-și dă el de a obiectiva frumosul în lume, de a proba că frumosul are o existență independentă de existența noastră individuală. Prin puterea minții sale știe a observa în afară frumusețea în toate manifestările sale, determinată de formele exterioare descoperite de puterea geniului artistic, precum și de raporturile dintre lucruri și ființe ce ne sugerează ideea *măreției*, în lupta lor de a persista și de a se dezvolta.

Reid, prin ajutorul psihologiei, voiește a construi *idealismul* estetic, amenințat de spiritul critic modern. Observînd grade de frumusețe în lume, ajunge a obiectiva pînă și frumosul la gradul său cel mai înalt, numit de Burke și de Kant *sublim*.

După Reid găsim în sentimentul frumosului: a) *emoția plăcută*; b) *convingerea*, că există în afară o calitate reală care este *cauza* sentimentului frumosului, — calitate ce depinde de noutatea formei și de măreția, sau perfecțiunea ei.

Trebuie observat însă că Reid n-a putut da o soluțiune serioasă însemnatei probleme a obiectivării frumosului, formulată aproape în același timp de Kant și dezvoltată într-un mod admirabil la începutul veacului nostru de ves-

titul *Schopenhauer*, adevăratul interpretator al lui Kant. *Frumosul în sine* putem oare să-l întîlnim în lumea considerată ca *reprezentare*, în lumea condiţionată de principiile raţiunii suficiente? Nu există el în lumea voinţei, sau în sfîrşit, în lumea abstractă, ideală, a lui Platon?

Fără îndoială, Reid n-a ţărmurit bine domeniul Esteticii; fugind de metafizică, spre a uni ştiinţa frumosului cu psihologia, se serveşte mai mult de dialectică, de logică, decît de psihologie. Apelul ce face el la filosofia bunului simţ îl face neapărat să rătăcească dintr-un domeniu într-altul.

3. DUGALD STEWART. Estetica asociaţionistă

a) Teoria asociaţionistă aplicată la estetică

Dugald Stewart[1], în urma lui Hutcheson şi a lui Reid, se sileşte a completa estetica în Englitera, printr-o nouă teorie, care este aceea a *asociaţiunii ideilor*, faţă cu obiectele ce deşteaptă în noi sentimentul estetic. După *Stewart* nu putem stabili un principiu al frumosului independent de natura noastră psihologică, independent de mintea noastră, care-şi *asociază* ideile într-un mod deosebit, faţă cu lucrurile şi cu obiectele de artă.

Ceea ce preocupă pe acest filosof în scrierea sa: *„Elemente de filosofia spiritului“* (1792) este legea psihologică a asociaţiunii ideilor la care trebuie să se supună oamenii de geniu. Bazat pe această lege, gîndeşte că *emoţia estetică* o datorăm ideilor noastre, iar nicidecum lucrurilor, sau obiectelor de artă. Obiectele de artă, zice *Stewart*, nu ar produce asupra noastră nici un efect, dacă nu s-ar asocia ideile noastre în acest scop. Un tablou, de exemplu prin forma sa, prin culorile sale şi combinarea lor, în fine, prin acţiunea reprezentată de diferite persoane, nu ne-ar deştepta nici un sentiment estetic, dacă, privindu-l nu s-ar asocia ideile noastre în acest scop.

Dar, în ce mod trebuie să se asocieze ideile noastre pentru ca să se nască în noi o *plăcere estetică*, care să ne spună că obiectul din faţa noastră-i frumos?

Trebuie, după teoria asociaţionistă, ca tabloul să provoace în noi o asociaţie de idei, care să ne amintească un

[1] Născut la Edinburg în 1753, mort în 1828.

moment plăcut al vieţii noastre, trebuie oarecum să ni se pară că ne vedem şi pe noi în acel tablou. Dacă tabloul este cu totul străin de trecutul vieţii noastre, dacă nu provoacă în noi o asociaţie de stări psihice din trecut, opera de artă poate fi executată într-un mod perfect, dar nu produce încă un efect artistic asupra noastră.

În operele de artă trebuie să fie ceva care să corespundă cu felul asociaţiunii ideilor noastre. Dacă un copil priveşte un tablou, care reprezintă starea de bătrîneţe a vieţii noastre, sau altceva necunoscut de el, nici o plăcere estetică nu se poate produce în el.

Astfel, un obiect prezent este frumos, cînd este în stare a asocia oarecare stări ale vieţii noastre. De exemplu, vechea casă părintească, bordeiul în care am trăit, ne plac, ne emoţionează, căci de ele sînt asociate plăcerile copilăriei noastre. O poezie naţională, care ne aminteşte patria noastră: *„Scumpă ţară şi iubită, o Moldovă, draga mea“*, în fine, un imn naţional, o melodie cu care sîntem deprinşi, ne emoţionează! Frumosul depinde prin urmare de apercepţiunile individuale. Francezului nu-i va plăcea Hora Unirii a lui *Alecsandri*, sau marşul lui *Mureşanu*, la fel cum îi place Marseillaise a lui *Lisle*. Lucrurile prin urmare, după această teorie, nu ne fac impresiune plăcută *din cauza formelor*, ci din cauza efectului asociaţiunilor. Frumosul nu se cunoaşte după ceea ce exprimă, după ceea ce este real, — după ideile sugerate de lucruri, — ci, după ideile *ce le avem deja asociate*.

Iată pe scurt teoria asociaţiunii aplicată la Estetică.

b) Judecată critică asupra esteticii asociaţioniste

Acum, să vedem ce valoare poate avea această teorie, întrucît poate ea contribui la rezolvarea problemei frumosului?

Această teorie, contrară *teoriei expresiei*, conţine ceva adevărat — explică frumosul pînă la un punct, căci nimeni nu poate contesta efectul asociaţiunii ideilor asupra sensibilităţii noastre — dar nu poate explica întreaga problemă a esteticii.

Teoria aceasta este exclusivistă, ca şi teoria expresiei. Dacă nu este adevărat, că frumosul se datoreşte *numai* expresiunii formelor exterioare a lucrurilor, nu este de asemenea adevărat nici că emoţia estetică depinde *numai* de asociaţia ideilor. După cum nu este ştiinţific de a nu se

ține seama de puterea de inhibițiune, de aparatul aperceptor, de asemenea nu este științific de a nu se ține seama de puterea excitațiilor, provocate de lucrurile din afară.

Este adevărat că față cu lucrurile din afară am fi indiferenți, că nici o emoție estetică nu s-ar produce fără asociația ideilor, dar, trebuie să observăm, de asemenea, că ideile noastre, oricum ar fi asociate n-ar produce nici un efect, dacă asociația lor nu s-ar produce prin excitațiile noi, provocate de obiectele frumoase, sau artistice.

Firește, nu trebuie să uităm cu desăvîrșire originea ideilor și a asociațiunii lor; ideile se reproduc și se asociază în conformitate cu obiectele din afară ce pun în mișcare simțirea noastră, deșteptată de ele pe neașteptate. Se știe că orice idee nu este decît o formă a senzațiilor și a asociațiilor din trecut, o *păstrare și reproducere a senzațiilor anterioare*. Singura deosebire între asociațiile ideilor și aceea a senzațiilor prezente, este numai că asociația ideilor este anterioară asociației senzațiilor. O luptă se încinge între asocierile senzațiilor provocate de formele exterioare ale lucrurilor și asociațiile din trecut, păstrate și reproduse. Dacă asociațiile vechi înving asociațiile noi, neapărat că asociațiile ideilor înving reprezentările, dar, dacă asociațiile reprezentărilor sînt mai intense, asocierile trecutului nu mai produc nici un efect estetic.

Este o greșeală, prin urmare, de a crede că frumosul depinde numai de asocierile din trecut; ele depind de aceste asocieri, în luptă cu acelea provocate de efectele prezente. Cîte lucruri nu ne-au apărut frumoase odinioară și astăzi nu ne mai plac!

„Le temps, qui change tout, change aussi nos humeurs,
Chaque âge a ses plaisirs, son ésprit et ses moeurs".

Fără îndoială, asocierile trecute nu pot alcătui frumosul; — frumosul se alcătuiește din asocierile noi, provocate de obiectele din afară, sau de operele de artă. Dacă obiectul de artă nu provoacă nici o asociație adresîndu-se simțurilor noastre, nici un efect estetic nu se poate produce.

Trebuie ca obiectul de artă să lovească simțurile noastre, să provoace o mișcare senzorială, o asociație de senzații, care să se comunice creierului, și să fie destul de puternică spre a strica asociația stărilor noastre intelectuale, fără multă dificultate. Orice s-ar zice, *noutatea formelor*, despre care ne-a vorbit Reid, contribuie la frumusețe, căci schimbă starea gîndirilor noastre trecute și mișcă într-un mod deosebit activitatea noastră senzorială. Nimeni nu poate tăgădui că mișcările grațioase, făcute fără multă greutate, ar provoca în aparatul nostru senzorial mișcări analoage, ce ne fac plăcere.

Trebuie să adaug încă că D. Stewart n-a probat prin nimic că frumosul atîrna numai de împrejurările particulare, prin care a trecut un individ, de asocierile de idei, determinate de seria observărilor și experiențelor din trecut.

Dar, oricare ar fi lacunele acestei doctrine, ea reprezintă un pas spre progres, căci are să se dezvolte de școala germană, și în special de *Herbart*, iar în Anglia de *Herbert Spencer*.

Spencer, într-adevăr, cel mai însemnat dintre filosofii englezi ai secolului nostru, mărturisește singur influența ce a avut asupra sa această formă a esteticii asociaționiste: „Sînt acum mai mulți ani, zice el, de cînd am întînit într-un autor german această observare, că sentimentele estetice derivă din impulsiunea jocului facultăților, (adică ai asocierii facultăților ori a stărilor de conștiință). Nu-mi aduc aminte numele autorului, dar propoziția aceasta a rămas în memoria mea, ca oferind asupra acestui punct, dacă nu adevărul, dar o schiță de adevăr".

III. ȘCOALA GERMANĂ

PERIOADELE ESTETICII GERMANE

Estetica în Germania a trecut prin aceleași faze prin care au trecut și sistemele filosofice ale germanilor.

Deosebim trei faze, trei perioade: a) *perioada dinainte de Kant*; b) *perioada kantiană* și c) *perioada filosofică după dizidența hegelienilor*, reprezentată de *Schopenhauer* și *Herbart*.

Perioada I-a este aceea, în care estetica se dezvoltă sub influența franceză și engleză, — deși Leibniz și Wolf dau direcție universităților germane. — Aceasta este perioada reprezentată în estetică de către *Baumgarten*, *Winckelmann și Lessing*.

Perioada a II-a este aceea caracterizată prin spiritul critic al lui Kant și este reprezentată de *Schiller*, *Schelling* și *Hegel*, care concep sistemul filosofic numit *idealismul obiectiv*, spre deosebire de *idealismul subiectiv* al lui *Fichte*.

În fine, perioada a III-a se caracterizează prin încercarea făcută de *Schopenhauer* și *Herbart* de a obiectiva și condiționa frumosul.

1. *BAUMGARTEN*

Baumgarten este fondatorul esteticii germane; el este cel dintîi care a dat un nume științei frumosului, păstrat și astăzi de la el *(Esthetica)*.

Cărțile sale: *„Esthetica"* (1750) și *„Estheticorum pars altera"* (1758) sînt cele dintii scrieri în care știința frumosului și-a primit numele său, ce arată din depărtare obiectul său: *simțirea* (αἴσθησις), adică emoționalitatea noastră în fața frumosului.

Dar, nu este destul de a arăta obiectul unei științe; trebuie încă a-l studia. Baumgarten, ca și esteticianul francez, P. André, nu face decît a sistematiza estetica, care ar rezulta din filosofia lui Descartes. După cum Leibniz se silește a completa lacunele filosofiei carteziene în metafizică, de asemenea *Baumgarten* completează filosofia lui Cartesius cu estetica.

Descartes, fiind fondatorul filosofiei moderne în general, a contribuit și la dezvoltarea esteticii în Germania. Orice s-ar zice, începuturile esteticii germane sînt determinate de spiritul filosofiei carteziene. Într-adevăr, estetica lui *Baumgarten* își are fundamentul său în filosofia carteziană. —Noțiunea sufletului, a eului, care servește ca punct de reazim filosofiei carteziene, servește ca fundament și esteticii germane. Ideea lui Descartes, că *sufletul este ceea ce gîndește* [1], a făcut pe Baumgarten să considere natura noastră sensibilă — *facultatea emoționalității*, la care se raportează *emoția estetică* — ca un aspect al cugetării, ca un grad inferior de dezvoltare al cugetării.

Cugetarea, care ne face să cunoaștem ceea ce este adevărat, ne emoționează de asemenea, ne face să simpatizăm cu lucrurile și produce în noi sentimentul estetic, ori de cîte ori cunoștiințele noastre sînt mai puțin clare — sînt mai confuze, mai obscure.

Baumgarten recunoaște, după Leibniz, că există două feluri de cunoștințe: a) *clare*, — *adevărate* și b) *obscure*, — *inconștiente*, *neadevărate*.

Cunoștințele clare, raționale sînt cunoștințe logice; *cunoștințele obscure*, confuze sînt cele sensibile, *estetice*.

Ei bine, *estetica* trebuie să se ocupe cu sensibilitatea, sau cu conștința vagă, exprimată în operele de artă. Artistul, în entuziasmul său pentru ceea ce este adevărat, în prezența realității se uită pe sine, pierde conștiința personalității sale și se absoarbe în obiectul iubit de el, și, acela care privește un obiect de artă, de asemenea, îndată ce a recunoscut ideia pe care o reprezintă este emoționat, transportat, și pierde conștiința de tot ce-l înconjoară! Arta — pare că vor să zică *Baumgarten* — ne hipnotizează, transformînd *conștientul* în *inconștient*, transformînd cugetările noastre în sentimente estetice. Această legătură a cugetării cu sensibilitatea a fost recunoscută mai tîrziu chiar de Her-

[1] Și corpul, ceea ce se întinde și dezvoltă în spațiu.

bart, care ne-a explicat în psihologia sa cum cugetările conştiente se întunecă, se retrag dinaintea pragului conştiinţei noastre. O luptă încingîndu-se între idei, ideile cele mai slabe, mai puţin intense fiind învinse, devin obscure şi produc sentimente de întristare, iar cele care sînt triumfătoare, care ocupă locul cel dintii în conştiinţă, sînt însoţite de plăcere.

Astfel, sentimentul estetic născut din cugetare, este o urmare a cunoştinţelor obscure. Dacă, de exemplu, privim un obiect de artă, se naşte în noi o cunoştinţă sensibilă, vagă, care dă naştere *plăcerii estetice*.

Estetica lui Baumgarten, bazîndu-se pe noţiunea sufletului, considerat drept cugetare, tinde a se confunda cu Logica. Dacă simţămîntul estetic naşte din cunoştinţele sensibile, din contactul nostru cu realitatea, frumosul nu este decît o *simbolizare a adevărului*, o conştiinţă mai vagă despre ceea ce există. Nu sînt ideile noastre, cele care produc sentimentul estetic, ci lumea reală, sensibilă, cunoştinţele obscure ce le avem despre ea. În faţa ideilor luminoase, ştiinţifice, sîntem satisfăcuţi, nu mai tindem a apuca adevărul: cîntînd, desenînd, sculptînd etc, deci în prezenţa ideilor confuze, voim prin artă a le concretiza, simbolizîndu-le.

Principiul frumosului, după *Baumgarten*, fiind *adevărul*, realitatea, scopul artei este de a ne pune în faţa realităţii, de a dobîndi ceea ce nu putem cunoaşte într-un mod clar — de a ne amăgi, de a ne face să uităm că nu putem atinge adevărul. Artistul trebuie să ne facă a crede că el cunoaşte secretele artistice supreme, că el poate face lucrurile ca şi d-zeu.

Baumgarten are tendinţă realistă; el ne povăţuieşte a *imita* într-un mod credincios natura. Pentru el, orice producţiune artistică, care n-ar fi o reproducere a naturii este *eterocosmică*. Artistul n-are dreptul de a se abate de la lume, de a schimba raporturile lucrurilor. Orice ar face, el nu poate să producă ceva mai bun de cum a produs natura. A modifica ceea ce este, ar fi a crede opera artistului suprem, ca urîtă!

Dar cum? Artistul n-are dreptul de a crea subiectul său de artă, n-are dreptul de a se conduce de fantezia sa? Răspunzînd la această chestiune, *Baumgarten* mai îndulceşte puţin severitatea sa realistă. El ne spune că artistul poate crea cu scopul de a reproduce ceea ce este posibil să se fi întîmplat.

2. WINCKELMANN ŞI LESSING

Filosofii germani, care s-au ocupat în special cu filosofia aplicată la artă şi literatură (cu frumosul în artă şi literatură), sînt *Winckelmann* (1716—1768) şi *Lessing* (1728—1788). *Winckelmann*, în *Istoria artei* şi *Lessing* în *Laocoon*, în *Hamburgische Dramaturgie* şi în scrisorile sale asupra literaturii arheologice moderne, au formulat doctrina frumosului într-un mod abstract metafizic, plecînd de la un principiu, de la o ipoteză, care ar deriva dintr-o teorie psihologică.

După aceşti învăţaţi, frumosul, nu poate fi explicat decît prin efectul artelor asupra noastră. Pentru a ne face dar o idee serioasă despre frumos trebuie să studiem, în estetică, efectele ce pot produce asupra simţurilor noastre formele prin care arta concretizează frumosul. Este vorba dar, de studiul sensibilităţii, al *emoţionalităţii*, din punct de vedere artistic, iar nu de studiul acestei facultăţi, faţă cu ideile noastre.

În loc de a dizerta într-un mod vag eteric, fără nici un sprijin, asupra frumosului, aceşti esteticieni gîndesc că este mai bine a studia artele şi literatura din punct de vedere estetic, adică din punct de vedere al efectelor ce pot avea asupra simţurilor noastre — căci ceea ce este fromos nu se adresează raţiunii, nu este un obiect de dialectică, nici de morală; sentimentul frumosului este produsul mişcării noastre senzoriale faţă cu arta şi literatura.

Astfel, acţiunea unui tată, care s-ar omorî pentru a scăpa viaţa copilului său este o acţiune recomandabilă, dar nu poate fi judecată de estetică, pe cît timp rămîne o pură abstracţiune. Pentru ca să devină un subiect de studiu estetic, trebuie ca această acţiune a frumosului să se concretizeze să se sensibilizeze printr-un obiect de artă.

Să luăm alt exemplu! Istoria sfîntă ne povesteşte că d-zeu pentru a se convinge de credinţa lui Avram îi ordonă a-şi sacrifica pe fiul său Isac; bătrînul tată supunîndu-se voinţei lui d-zeu, comunică acest ordin fiului său, care se supune. În momentul cînd Avram ridică cuţitul, pentru a sacrifica pe fiul său, îngerul apăru şi opri braţul său, gata de a lovi.

Această legendă este, desigur, frumoasă, căci ne face să ne dăm seama de nişte sentimente nobile: supunerea lui Avram lui d-zeu şi aceea a lui Isac, către tatăl său! Cu toate acestea, această legendă ascultată numai, n-ar putea

să fie obiectul unei aprecieri estetice. Din contra, cînd vedem frumoasa ilustrațiune cu care *Gustav Doré* a ornat biblia, atunci avem înaintea noastră un obiect de cunoștință estetică.

Această idee dezvoltată, poate să se formuleze astfel: estetica are de obiect frumosul, care se manifestă sub o formă sensibilă, adică frumosul, care se traduce în afară prin forme, ce se adresează simțurilor. Acest frumos, se deosebește de frumosul văzut prin prisma ideilor noastre raționale, ce tinde a se confunda cu *binele*. În estetică nu este vorba de un asemenea frumos — identic cu binele — ci, de frumosul care ne emoționează, care mișcă sensibilitatea noastră afectivă — de frumosul care se adresează simțurilor sub forma puternică de a emoționa.

Acest chip de a concepe frumosul schimbă cu totul problema esteticii! Este vorba în estetică de studiul vieții sufletești *din punctul de vedere al aplicațiunilor sale la artă și la literatură*, de a descrie modificările ce primește ființa noastră față de formele literare și artistice. Este vorba de a ne da seama de ceea ce în operele de artă, ne formează, ne mișcă, ne fascinează, ne hipnotizează, în fine, făcîndu-ne ca în fața lor să ne uităm cu desăvîrșire, să nu ne mai deosebim de obiectul pe care-l contemplăm.

Winckelmann și Lessing într-adevăr au studiat cu mult zel toate operele de artă din vechime; ne-au făcut *istoria și arheologia artei*, descriindu-ne în același timp toate producțiile artei vechi. Dacă cineva voiește să aibă o idee despre trecutul artistic, despre producțiile artei în vechime, despre natura artei, trebuie neapărat să citească și pe acești arheologi ai artei. Ei ne fac cunoscut geniul artistic al grecilor, romanilor și al tuturor popoarelor pînă în timpurile moderne, arătîndu-ne în același timp cauzele de dezvoltare ale perfecțiunei artelor: clima, mediul social, caracterul religiunilor etc.

În al doilea loc, acești artiști, criticînd fiecare moment al artei vechi, ne-au arătat ceea ce este bun și ceea ce este rău — ceea ce ne emoționează și ceea ce ne lasă reci. — Ei au început pe calea observării de a căuta condițiile obiective ale frumosului. Observînd într-adevăr operele de artă voiesc a ne arăta formele artistice, care produc mai mult în noi emoția artistică.

Prin asemenea studii, după cum vom vedea, acești scriitori voiesc a da o *direcție practică esteticii*. Ei studiază estetica după modelele artei, bazîndu-se pe observarea operelor,

plimbîndu-ne prin saloanele și pinacotecile artelor frumoase făcîndu-ne, în fine a citi monumentele literare cele mai frumoase. Ei par a fi inaugurat doctrina școlii științifice în estetică. Înainte de a ajunge la principii, acești esteticieni voiesc să adune faptele din studierea cu îngrijire a operelor literare și artistice, pentru ca în urmă, bazați pe psihologie, să poată formula sistemul estetic.

Sistemul de estetică a lui Winckelmann și Lessing

Dar, ce fel de sistem voiesc ei a inaugura în estetică prin această direcție? Unii îi consideră ca fondatori ai școalei *materialiste experimentale*, iar alții drept continuatori ai școlii *formaliste, expresive*.

Zimermann, de exemplu, a crezut că *Lessing* caută frumosul numai în contur , și admiră arta grecească în *frumusețea fizică a rasei elenice*. Pe de altă parte, Emeric David, în *„Recherches sur l'art statuaire"*, acuză pe *Winckelmann* că este materialist, pentru motivul că explică geniul artistic al grecilor, perfecțiunea artei grecești, prin mediul fizic — pentru că a spus că clima Greciei a favorizat dezvoltarea corpului și a spiritului grecesc — că amorul, că formele iubite, plăcute ale corpului a împins pe artiștii greci a produce operele de artă.

Cu toate acestea, nu gîndesc că acești filosofi, descriind cu minuțiozitate obiectele de artă din vechime, au voit prin aceasta a da o direcție materialistă artei! Arătînd ce ne emoționează pe noi *astăzi* în acele momumente ale trecutului, n-au voit a ne materializa arta, ci a ne face să imităm arta veche, să aflăm secretul artei, după modelele clasicismului în artă. Ei au voit ca arta să nu-și uite trecutul ei. Teoria lor atunci ar fi realistă, cînd ne-ar fi spus să imităm natura fără nici o modificare, dar, cînd ne îndeamnă să imităm antichitatea, ei nu pot fi realiști decît numai cînd arta în vechime ar fi fost realistă.

Este o greșeală, socot, de a interpreta spiritul acestor esteticieni după cîteva cuvinte strecurate în scrierile lor. Acești arheologi-esteticieni, acești iubitori ai artei vechi nu pot fi de altă școală decît de aceea pe care o urmau artiștii vechi, pe care ni-i recomandă descriind și criticînd operele lor. Idealul lor nu este natura, ci arta veche.

Se știe, din studiile făcute, că direcția preponderentă a artei în antichitate era spiritualistă. Levêque în *„Spiritualisme dans l'art"* a probat îndeajuns acest caracter general al artei clasice, explicat deja de mult de *Platon*, *Plotin* și *Aristotel*.

Dacă *Lessing* și *Winckelmann* admiră frumusețea fizică, exprimată în artă, din aceasta nu trebuie să tragem concluzia că acești esteticieni voiesc a da o direcție materialistă artei moderne, după cum nu putem zice, că arta greacă, care reprezintă formele proporționale ale corpului era materialistă. Aceste forme ale frumosului fizic, ca și amorul descris de Platon, erau considerate ca ceva divin. Amorul platonic nu este amorul fizic.

Desigur, părerea lui *Emeric David*, exprimată în aceste cuvinte: „Quel Dieu donna la peinture et la sculpture à la Grèce? Ce fut l'amour", n-a putut să fie aceea a lui *Winkelmann*, interpretată în înțelesul materialist. *Winkelmann* a putut să observe că amorul a contribuit la propășirea artei, dar n-a putut înțelege, ca *Emeric David*, că amorul fizic, că formele iubite, plăcute ale corpurilor au împins pe artiștii greci a produce opere de artă. Artiștii greci reprezentau amorul d-zeiesc sub forma materială, omenească, antropomorfică; ei voiesc prin aceste forme artistice a ne asemăna cu d-zeu.

Ceea ce se poate spune cu temei asupra direcției date de *Winckelmann* și *Lessing*, este numai că această direcție este cu totul practică.

Ei voiesc a face educația gustului german prin descrierea obiectelor artei clasice. Cea ce-i preocupă mai mult este deșteptarea gustului artistic prin deprinderea noastră cu lucrurile de artă, și prin urmare, deșteptarea spiritului critic în artă prin analiza amănunțită a monumentelor artistice. Acești educatori ai artei nu pot avea alt ideal decît acela arătat de monumentele vechi artistice. Descriind obiectele de artă, nu vedem nicăieri că fac aceasta pentru a readuce arta la niște principii materialiste.

Dar, ceea ce este original în direcția studiilor lor, și ceea ce nu s-a văzut și nu s-a exprimat încă într-un mod clar, este ideea de a se aplica filosofia la artă și la literatură, pentru a ne da seama de efectul ce produce arta asupra noastră, de condițiile obiective ale frumosului. Ei explică pentru ce monumentele artistice ale grecilor făceau admirațiunea lor, și pînă la ce punct clima a influențat geniul artistic al grecilor pentru a le produce.

Dar, acești scriitori ne-au dat ei o teorie generală asupra frumosului și a artei, bazată pe observarea operelor de artă? Nu. Ei s-au mulțumit numai a culege elementele formale, expresive, din studiul operelor de artă, dar n-au generalizat, n-au redus cercetările lor la principii. O asemenea lucrare era rezervată altora.

O altă lacună, ce se observă în estetica acestor doi filosofi, este că nu ne-au arătat, *pe calea psihologiei*, în ce mod operele de artă lucrează asupra simțurilor — nu ne-au explicat într-un mod științific efectul artei, care părea a fi scopul cercetărilor lor.

O filosofie a artei trebuia să ne arate în ce mod arta lucrează asupra noastră, pune în mișcare toate facultățile noastre, le armonizează și ne hipnotizează, făcîndu-ne să ne uităm pe noi înșine, să cădem în stare de extaz și de contemplațiune.

Trebuie să ni se probeze că extazul, contemplația nu se explică ca în trecut prin amorul mistic, ci prin *sugestie*. *Sugestia în artă: vizuală, auditivă, — sugestia de imagini, de sentimente*, în fine condițiile favorabile ale sugestiei artistice, ale *hipnozei* și fascinațiunii, nu au fost studiate și nici cunoscute. Aceasta este o problemă cu totul nouă a psihologiei și esteticii secolului nostru, necunoscută cu desăvîrșire în secolele trecute.

Trebuie să notez încă, că acești autori nu puteau să înțeleagă efectul artei produs de artiști, fără să cunoască psihologia artiștilor. Nu era destul de a ne spune că clima a împins pe artiștii greci să producă operele lor de artă; dar trebuie încă să ne spună: ce fel și cum? Dacă știm cum artiștii au fost fermecați în fața frumosului, ce l-au reprodus, cum putem ști ce au făcut ei ca să ne farmece pe noi? Pentru ca artistul să ne încînte pe noi trebuie el însuși să simtă. Ca să facem pe altul să plîngă, trebuie să plîngem noi, — ca să facem pe altul să înțeleagă și să simtă, trebuie mai întîi să înțelegem și să simțim noi.

Desigur, descriind numai operele literare și artistice nu vom putea spune cum să formulăm sentimentul estetic în noi, nu vom ști: ce este frumosul și ce este arta?

Ceva mai mult! *Lessing* și *Wickelmann* nu-și dau îndestul de bine seama nici de critica ce o făceau operelor literare și artistice! Ei nu aveau conștiință de elementele judecăților estetice. Nicăieri nu-și dau seama de ceea ce este material și de ceea ce este formal în judecățile estetice, de ceea ce vine de la excitațiile provocate de formele artis-

tice şi de ceea ce vine de la impulsiunile interne, — de la ideile noastre. *Lessing* şi *Winckelmann* credeau că efectul artei este datorat numai formelor exterioare, sensibile, corespunzătoare cu ideile divine, obiectul amorului nostru.

Admirînd şcoala veche artistică, trebuiau să judece în acelaşi mod ca şi artiştii şi filosofii vechi. Astfel, aceşti filosofi n-au putut să ne analizeze judecăţile estetice, după cum n-au putut face aceasta nici Hutcheson, nici Reid şi Dugald Stewart.

Această analiză a judecăţilor estetice a fost rezervată în special lui *Kant*.

3. *KANT*

a) Problema Esteticii literare şi artistice. Obiectul artei şi al literaturii

Kant este cel mai însemnat filosof în estetică, ca şi în filosofie în general. El este acela care formulează problema esteticii într-un mod mai ştiinţific. După cum, prin *„Critica raţiunei pure"* *(Kritik der reinen Vernunft)*, voieşte a-şi da seama de elementele cunoştinţelor noastre, care vin de la lumea din afară, şi de acelea care vin de la noi, de asemenea şi în estetică, în faimoasa sa scriere: *„Critica puterii de judecare"* *(Kritik der Urtheilskraft)* [1] să încerce a ne spune: *ce este material, şi ce este formal în judecăţile noastre estetice*, ce vine de la excitaţiile provocate de lumea din afară, şi ce vine de la impulsiunile noastre interne, de la ideile noastre.

Se ştie din „Critica raţiunii pure", că de la lumea din afară ne vin senzaţiile noastre, şi de la mintea noastră ne vin concepţiile, categoriile, care servesc a da o formă senzaţiilor, — a le asocia într-un mod oarecare. — Nu este cu putinţă ca să dobîndim cunoştinţă de lucrurile din afară fără ajutorul spaţiului şi al timpului; nu putem de asemenea judeca, uni cugetările noastre, fără categoriile: *cantităţii, calităţii, modalităţii, relaţiunii, identităţii* etc. Toate aceste concepte sau *categorii*, condiţionînd experienţele noastre, sînt anterioare lor şi nu pot veni din afară, ci de la mintea noastră.

[1] Scrierea aceasta cuprinde două părţi, două critici: aceea a judecăţii estetice şi aceea a judecăţii teleologice.
Prima parte a criticii judecăţii este împărţită în *Analitică* şi *Dialectică* din care Analitica este împărţită în două cărţi: cea dintîi se ocupă cu *frumosul*, cea de a doua cu *sublimul*.

Fiind astfel, ştiinţa noastră atîrnă de combinarea experienţelor noastre. Ea nu se datorează, nici exteriorului, nici interiorului.

Ei bine, acelaşi lucru, susţine Kant, observăm şi în estetică! Sentimentul estetic, frumosul nu poate fi produs numai prin mişcarea minţii noastre, sau *numai* prin mişcarea simţurilor noastre, provocată de formele lucrurilor şi obiectelor de artă. Ceea ce explică *emoţiile noastre estetice* nu sînt numai lucrurile din afară, sau numai asociaţiile ideilor noastre, ci combinarea sau armonizarea *asociaţiilor externe, cu asociaţiile interne.*

Kant era nemulţumit de toate teoriile estetice produse pînă la el. El spune că nimeni n-a arătat într-un mod precis adevăratul domeniu al esteticii, pentru că nimeni n-a arătat lămurit care este obiectul frumosului, obiectului artei şi care este principiul subiectiv de care depinde producerea sentimentului estetic.

Dacă, în ştiinţa noastră, există ceva care vine de la obiectul cunoscut şi ceva care vine de la subiectul cunoscător, trebuie observat de asemenea acelaşi lucru în artă, arătînd cu preciziune care este *obiectul artei* şi care este **principiul** *subiectivităţii noastre.*

Sentimentul frumosului, după Kant, este un fenomen complex, un rezultat al raportului dintre subiect şi obiect. Ca orice fenomen psihic, el este rezultatul combinării elementelor materiale cu elementele interne psihologice; el reprezintă o stare a noastră sufletească — un moment al vieţii noastre faţă cu un lucru.

Care este dar, după Kant, acest moment al subiectivităţii noastre estetice, şi, care este obiectul ce provoacă această stare?

Acest moment nu este, neapărat, acela în care ne dăm seama de ştiinţa noastră, de *cunoştinţa* obiectelor din afară — de cauzele, care ne fac să fim impresionaţi într-un timp şi într-un loc oarecare. Nu trebuie să confundăm sentimentul frumosului cu acela al ştiinţei noastre relative.

Obiectul artei nu poate fi ceea ce ştim noi într-un timp oarecare, într-un loc anume determinat, despre cauzele impresiunilor noastre. Sensibilitatea noastră în această stare fiind modificată de conceptele timpului, ale spaţiului şi a cauzalităţii, nu poate să se găsească în faţa frumosului. Îngrijorată de neştiinţa sa, sensibilitatea este turburată,

neliniştită, că nu se găseşte în faţa fiinţei, a realităţii, aşa cum este ea, independentă de conceptele minţii noastre; de conceptele timpului, a spaţiului şi a cauzalităţii. Voim în această stare a cunoaşte ceea ce există nu numai acum, dar totdeauna, şi pretutindenea, şi, din cauza aceasta, sentimentul frumosului nu se poate naşte în noi. El manifestă starea de completă satisfacere şi mulţumire, în faţa frumosului, cînd nu mai dorim nimic!

În al doilea loc, momentul psihologic al producerii sentimentului estetic nu este acela în care căutăm a satisface trebuinţele noastre, în care lucrăm în vederea realizării foloaselor noastre; în această luptă a noastră pentru conservarea şi dezvoltarea noastră, frumosul nu-şi poate găsi un loc în fiinţa noastră. Grija de viitorul nostru, de triumful nostru în lupta vieţii ne tulbură şi nu putem contempla frumosul. *Utilul nu poate fi frumosul.*

Astfel, sensibilitatea noastră nu este în faţa frumosului în orice moment, în care deosebim subiectul aperceptor de subiectul aperceput. Adevăratul fenomen psihologic, la care sensibilitatea noastră este în faţa frumosului este acela în care ne uităm pe noi înşine, fără a ne mai da seama de ceea ce ne înconjoară, de ideile, sau conceptele noastre, în lupta noastră, de nevoile vieţii noastre — în care, cu un cuvînt, ne identificăm pe noi cu obiectul de artă. În acest moment, nu mai dorim să cunoaştem ceva, sau să avem ceva pentru satisfacerea noastră; — sîntem pe deplin satisfăcuţi! Toate facultăţile noastre, toate tendinţele noastre sînt armonizate, sînt echilibrate. Inteligenţa şi voinţa noastră cad în luptă, sînt învinse de sensibilitatea noastră. Nu mai dorim nimic, nu mai avem nici un scop, sîntem *scopul în sine!*

Ei bine, explicarea acestui moment de beatitudine a vieţii noastre este problema esteticii. Această ştiinţă a frumosului trebuie să ne arate care este obiectul artei: ce trebuie să fie el pentru a ne uita pe noi, faţă cu el şi a face ca sensibilitatea noastră să împace pe celelalte facultăţi, să le mulţumească.

Estetica ocupă o poziţie intermediară între logică şi morală. Logica ne face să dobîndim conştiinţă în ştiinţa noastră; morala — despre scopul purtării noastre, în fine, — estetica, despre mijloacele prin care sensibilitatea noastră se armonizează cu toate facultăţile noastre nimicind puterea inteligenţei şi a voinţei noastre. De aici, deosebirea dintre

judecăţile estetice, morale şi cele logice: analitice, sintetice şi identice.

Estetica, după Kant, este ştiinţa superioară, cea mai ideală, căci ne explica viaţa sufletească ajunsă la completa sa dezvoltare — satisfăcută în totul, fără nici o dorinţă! Ea nu ne explică omul luptînd, pentru a cunoaşte adevărul, sau pentru a ajunge la fericire, ci, omul liniştit, împăcat cu sine însuşi, fără nici o dorinţă, fără nici o aspiraţie, în plenitudinea armonică a facultăţilor sale, identificat cu lumea din care a ieşit, sau absorbit în contemplarea frumosului.

Ceea ce însufleţeşte estetica lui Kant este *teoria armoniei facultăţilor psihice*. După el, frumosul nu depinde numai de cugetare, sau numai de voinţă, ori numai de sensibilitatea noastră, tulburată de năzuinţele şi de ideile noastre, ci şi de armonizarea tuturor tendinţelor noastre. Nu vom fi în faţa frumosului, cînd ne vom găsi înaintea formelor adevărului, ori cînd ne vom afla în faţa lucrurilor ce ne sînt folositoare, ci cînd nu vom mai dori nimic, cînd nu ne vom interesa de nimic!

Prin urmare principiul esteticii nu trebuie căutat în lumea materială, sensibilă cu plăcerile sale fizice, nici în lumea supranaturală, nici în noi înşine, în una dintre facultăţile noastre, ci în unitatea şi armonia facultăţilor noastre, corespunzătoare cu unitatea armonică a universului, în care se pierde individualitatea noastră psihică.

Principiul frumosului dar, nu este nici *utilul*, nici *d-zeu*, nici *perfectul* sau *binele*, ci *unitatea şi armonia facultăţilor noastre*.

b) Analitica frumosului [1]. Caracterele frumosului

Kant cu un talent de necrezut, deosebeşte frumosul de util, şi-l reduce la exerciţiul dezinteresat al facultăţilor noastre, — la liberul lor joc.

Arta prin esenţa sa este un joc al facultăţilor noastre, — un joc superior, prin care artistul caută a ne desface de trebuinţele noastre, a uita munca şi datoria pentru a ne consola cîteva minute de mizeriile acestei lumi.

[1] Cea dintîi carte a analiticii criticii judecăţii. — Această carte se ocupă în patru capitole cu judecata gustului din patru puncte de vedere corespunzătoare cu cele patru categorii: calitatea, cantitatea, relaţia şi modalitatea.

Dar, ce caractere trebuie să însușească frumosul pentru ca în fața lui să atingem această beatitudine completă, această armonizare a tuturor facultăților noastre?

Kant caracterizează frumosul prin următoarele patru puncte:

— *frumosul este cu totul dezinteresat,*

— *frumosul este ceea ce place într-un mod universal și fără concept,*

— *frumosul este o finalitate fără scop,*

— *frumosul nu este numai obiectul unei satisfacțiuni universale; — este de asemenea, o satisfacțiune necesară.*

Toate aceste note caracteristice cer oarecare explicări. Să luăm fiecare dintre aceste caractere în parte.

Ce se înțelege prin această lege generală: frumosul este dezinteresat? Cum? Un obiect frumos, un obiect de artă nu trebuie să ne intereseze, să ne producă plăcere?

Kant, caracterizînd astfel frumosul, nu înțelege, că obiectele artistice să nu se adreseze deloc simțurilor,— să nu ne producă o plăcere: dar, această plăcere trebuie să fie deosebită de aceea, care satisface trebuințele noastre nutritive — trebuințele ce se satisfac cu scopul conservării noastre. Obiectul frumos trebuie să nu ne intereseze din punctul de vedere al *utilului*, al satisfacerii trebuințelor noastre, în scopul conservării noastre personale, ci din punct de vedere al armoniei tuturor facultăților noastre, al vibrației armonice a întregii mișcări senzoriale.

Obiectul frumos nu ne interesează prin prezența sa reală, ci, prin închipuirea sa; el nu se adresează mai întîi simțurilor, ci fanteziei noastre, care, la rîndul său, pune sensibilitatea noastră în mișcare.

În artă, n-avem nici un interes ca obiectul frumos să fie în față pentru a lovi simțurile noastre; interesul nostru este ca el să nu fie în față, să nu ne folosească întru nimic, să fie numai închipuit. Cînd, de exemplu, avem înaintea noastră statuia lui Apollo, se naște în noi sentimentul estetic numai din cauză că formele sensibile ale artistului ne fac să ne închipuim că Apollo este în față, să credem chiar că este înaintea noastră, fără să avem trebuință cîtuși de puțin de prezența sa reală.

Astfel, *plăcerea estetică* produsă de frumos, se deosebește de plăcerea sensibilă; plăcerea sensibilă se naște atunci cînd ne dăm seama de cauza excitației, de obiectul real, ce mișcă simțirea noastră, cînd în fine, obiectul plăcut este prezent. De exemplu, o portocală este plăcută, pentru că

există organul gustativ, pentru că este prezentă; dacă n-ar fi prezentă, pentru a produce senzațiile gustative, nici o plăcere fizică n-am putea simți; nu este destul să ne închipuim prezența portocalei; trebuie ca ea să vină în contact cu organul corespunzător și să-l satisfacă. Nu este tot așa cu *plăcerea estetică*. Pentru ca această plăcere să se producă ne mulțumim numai ca obiectul frumos să fie închipuit de fantezia noastră, să fie reprezentat prin niște forme sensibile închipuite și astfel, fără nici un interes de excitația obiectului real, sîntem emoționați.

Sentimentul estetic dar, se produce în noi, fără nici un interes de existența obiectului, de cauza exterioară. „Fiecare trebuie să recunoască, zice Kant, că o excitație în care s-ar amesteca cel mai mic interes, nu este o judecată de gust estetic". Nu voi putea spune, de exemplu, că un palat este frumos, fiindcă este încăpător — destul de spațios, sau pentru că excită simțurile mele. Nu este vorba aici de toate aceste lucruri! Pot să fiu cu totul neinteresat de existența lui, de excitația ce-mi produce folosul ce pot trage eu; dacă mă satisface fără nici un interes, palatul este frumos.

Ce se înțelege prin această lege: frumosul este ceea ce place într-un mod universal și fără concept?

Această lege cuprinde două propoziții: a) frumosul trebuie să placă la toată lumea; b) frumosul nu este precedat de un concept.

Cea dintîi propoziție se înțelege ușor. Ceea ce este frumos nu poate să fie numai pentru unii și urît pentru alții; frumosul trebuie să captiveze pe toată lumea. Gusturile personale și interesate pot varia, dar gustul estetic este același pentru toți. A spune că fiecare își are gustul său estetic particular, ar fi a spune că nimeni n-are gust.

A doua propoziție: frumosul nu este precedat de un concept, sau că o judecată asupra frumosului nu este precedată de concept, se tălmăcește astfel: un lucru îmi place, din punct de vedere estetic, — îl găsesc frumos, fără să știu pentru ce. N-am nevoie să înțeleg o floare — să am o idee despre ea, s-o pot defini pentru ca s-o găsesc frumoasă. Definiția unui obiect nu este trebuincioasă și chiar ar fi defavorabilă sentimentului estetic produs de acest obiect.

Frumosul este o finalitate fără scop. Această formulă abstractă are nevoie de mai multă explicare. Frumosul este o finalitae, căci pretutindeni unde este realizat există o armonie între părțile ce-l constituiesc și ideea ce ne sugerează.

Ideea, ce ne deșteaptă un obiect de artă este un scop, dar acest scop nu presupune un alt scop, — este fără scop; obiectul de artă nu servește la nimic, căci dacă ne-ar servi la ceva n-ar fi frumos.

Frumosul nu este numai universal, dar este și necesar. Frumosul place tuturor și se impune a fi plăcut. În prezența frumosului fiecare este captivat fără să vrea. Dacă zic că un lucru este frumos, prin aceasta declar în același timp că oricine trebuie să recunoască că acest lucru este frumos. Kant admite că sentimentul frumosului se impune într-un mod obligatoriu la toți aceia ce voiesc să judece asupra frumosului.

Dar, frumosul, nu este de mai multe feluri, nu există grade de frumusețe?

Kant, ca și Burke, a deosebit sublimul ca un grad mai înalt de frumusețe.

c) Analitica sublimului [1]. Sublimul matematic și dinamic

Sublimul, după Kant, însușește într-un mod general același caracter, ca și frumosul: este *dezinteresat, universal, fără relațiune către un scop*, în fine, este *necesar*. Dar se deosebește de frumos prin faptul că sublimul este și mai subiectiv decît frumosul.

Frumosul pînă la un oarecare punct este *condiționat* de un obiect din natură, care ar pune în armonie facultățile noastre, de un obiect care ar avea proprietatea de a pune în vibrațiune toate facultățile noastre.

Kant, deși nu ne spune ce fel trebuie să fie un asemenea obiect, care ar produce jocul armonic al facultăților noastre — deși nu ne arată cel puțin care ar fi condițiile ce trebuie să însușească, pentru ca în fața lui să cădem într-o stare de contemplare, de uimire, — admite cu toate acestea necesitatea lui, lăsînd o cale deschisă pentru determinarea sa. Frumosul este condiționat de un obiect, în stare de a provoca o vibrațiune nervoasă, care să subjuge întreaga noastră activitate, uimind-o.

Acum, cînd este vorba de *sublim*, obiectul, care ar provoca sentimentul, sau emoția acestui sentiment, este și mai vag, mai confuz. Ni se pare că n-o să-l putem înțelege de fel,

[1] A doua carte din analitica criticii judecății.

căci Kant nu ne deschide nici o cărare, în care am putea să-l întîlnim. Un asemenea obiect pare că nu există decît în spiritul nostru și că, nu-l putem căuta în natură, ci numai în spiritul aceluia, care judecă. „*Cine ar putea numi sublimi*, zice Kant, munții fără nici o formă, grămădiți unul peste alții într-o dezordine sălbatică cu piramidele lor de gheață, sau (cine ar putea numi sublim) marea posomorîtă și furtunoasă, sau alte lucruri de același fel? Dar, spiritul nostru, contemplînd aceste lucruri, fără să aibă în vedere forma lor, cîntărindu-și puterile sale, se înalță mai presus de ceea ce vede prin ajutorul imaginației sale, care, unindu-se cu rațiunea, ajunge să-și dea seama cît de inferioară este imaginația sa, față cu ideile rațiunii. . .

„În modul acesta, natura întreagă ne pare mică la rîndul său și imaginația noastră, cu toată infinitatea sa se pierde înaintea ideilor rațiunii ori de cîte ori voim a găsi o reprezentație sensibilă".

Astfel, pentru frumos, arta poate găsi o reprezentație sensibilă, o formă oarecare, care să armonizeze facultățile noastre, care să ne încînte, să ne producă plăcere. Un arbore, care se dezvoltă fără nici un obstacol într-un mod proporțional, armonic, o figură prin formele sale grațioase, ce atestează vigoarea, puterea, pot găsi un ecou în ființa noastră.

Nu este tot asemenea pentru sentimentul sublimului! Obiectul acestui sentiment nu poate fi cuprins de simțurile și chiar de imaginația noastră. Nu se prezintă sub o formă determinată. Nu este nimic mare în natură, nimic mic, care, în comparație cu măsuri mai mari, sau mai mici, să producă în noi *emoția sublimului*.

Sublimul, în comparație cu orice alt lucru, este infinamente mare, sau infinamente mic, *este numai ceea ce se poate închipui, ceea ce se poate atesta de o facultate a sufletului* **(superioară)**, *care întrece orice măsură a simțurilor* [2].

Obiectul sublimului, este dară mai abstract decît acela al frumosului, căci nu poate deloc cădea sub simțurile noastre. Nu întîlnim nici un obiect în natură pe care să-l numim sublim: — numai rațiunea noastră poate să ne facă să concepem obiectul sublimului, căutîndu-l dincolo de lumea materială. Înaintea ideilor rațiunii, natura întreagă ne pare mică și nu găsim nici o reprezentațiune sensibilă pentru sublim.

Astfel, sublimitatea nu există decît în mintea noastră; o concepem, o judecăm, ori de cîte ori ne dăm seama de

[2] *Erhaben ist was auch nur denken zu können ein Vermögen des gemüths beweist, das jeden Massstab der Sinne übertrifft*, § 25.

superioritatea noastră față cu toate ființele din natură și de inferioritatea simțurilor noastre față cu imensa și nemărginita putere a universului.

Dar, cînd se produce în noi sentimentul sublimului? Nu este tot contemplarea și observarea naturii, care provoacă în noi emoția sublimului?

După Kant, sentimentul sublimului se produce în noi, ori de cîte ori sensibilitatea noastră este contrazisă, ori de cîte ori avem conștiință de inferioritatea simțurilor noastre și de inferioritatea imaginației noastre. Cînd, de exemplu, un fenomen natural, prin mărimea sa *dinamică* sau *statică*, adică prin imensitatea *puterii* sale și a *întinderii* sale, face ca simțurile noastre să se declare neputincioase, incapabile de a-l cuprinde, se produce o deprimare, o durere; după această deprimare, după această umilință a sensibilității noastre, intervenind rațiunea cu ideile sale de mărime, și concepînd ceva și mai vast decît fenomenul ce observasem mai înainte, atunci se naște în noi *ideea sublimului;* uimirea noastră față cu acest necunoscut, conceput de rațiune!

Două cauze produc sublimul:

a) *întinderea nemărginită* și b) *puterea nemărginită.*

Față cu *întinderea nemărginită,* sentimentul sublimului se produce în următoarele împrejurări. Un obiect, după ce ne-a impus prin mărimea sa statică, după ce ne-a înspăimîntat făcîndu-ne să ne credem cu totul inferiori, poate ocaziona deșteptarea acestui sentiment, dacă prin rațiunea noastră se produce o reacțiune în contra simțurilor învinse, făcîndu-ne să ne declarăm superiori prin concepțiunea infinitului, să rămînem în contemplare, împăcați cu noi de puterea noastră genială. Privind, de exemplu, spațiul înstelat, cerul nemărginit, ne declarăm nesatisfăcuți, nemulțumiți, avînd cunoștință de slăbiciunea simțurilor. Dar, prin ajutorul rațiunii, al ideii de infinit, concepînd un sistem solar, învingem prin aceasta pe biruitorul simțurilor (imaginația) și atunci se naște în noi *sentimentul sublimului.*

Tot așa se naște *sentimentul sublimului* și față de un obiect ce ne impune prin grandoarea sa dinamică, prin puterea sa, ce ne pare cu totul supranaturală. Cînd, de exemplu, vedem oceanul înfuriat, un uragan, o furtună teribilă, un fenomen, care ni se pare supranatural, simțurile noastre se îngrozesc; ni se pare că existența noastră este periclitată; ne simțim mici față cu puterea naturii și un sentiment de neplăcere se produce în noi. Dar, de îndată ce intervine rațiunea, cu ideile sale despre libertatea și demnitatea noastră, de îndată ce ne

simțim superiori prin curajul nostru, o reacțiune se produce în noi! Pare că auzim o voce, care ne spune, ce trebuie să facem în orice împrejurare și, *sentimentul sublimului* se produce în noi.

Sentimentul sublimului se naște prin urmare ori de cîte ori nu ne mai simțim inferiori față de puterile naturii, ori de cîte ori învingem pe biruitorul naturii *noastre sensibile.* Acest sentiment rezultă din lupta noastră cu puterile naturii, din lupta rațiunii noastre pentru a ne emancipa de tot ceea ce este sensibil, de tot ceea ce ne inspiră groază.

Acest sentiment este neapărat provocat de lumea din afară, de puterea imensă a naturii, de infinitatea universului, dar nu este reprezentat prin nici un lucru anume determinat. Numai rațiunea obiectivează sublimul prin concepțiunea luptei noastre pentru existența noastră, prin silința noastră de a ne emancipa de puterile naturii. Ființele, care luptă pentru existența lor pot ocaziona acest sentiment, producînd o depresiune a sensibilității, producînd frica, dar, nicidecum această emoție a sublimului, care ne desface de tot ceea ce este sensibil, care ne face să ne uităm pe noi înșine, pierzîndu-ne în lumea infinitului. Momentul psihologic, în care apare sentimentul sublimului, este acela în care ne înălțăm cu totul în lumea ideilor, deasupra învingătorului simțurilor noastre, în care ne simțim superiori, prin rațiunea noastră, chiar puterilor naturii.

O poezie, o operă de artă, care ne-ar face să ne vedem mici din punctul de vedere al sensibilității noastre, al legăturilor noastre cu lumea materială, și în urmă, prin formele sale ar mișca puterea imaginației și a rațiunii și ne-ar înălța mai sus de nemărginirea cerurilor și a oceanelor, ar atinge *sublimul.*

Tragedia — așa cum ne-au alcătuit-o poeții cei mai eminenți, ca *Shakespeare* și *Goethe* — mișcînd energic conștiința noastră ne dezlipește de lumea aceasta pentru a ne închipui o altă lume pe care nu o putem cunoaște pe deplin. Impresia tragică, zice *Schopenhauer,* adevăratul interpretator al lui Kant [3] ne pune în fața *sublimului dinamic,* pentru că ne înalță deasupra voinței și a intereselor sale, făcîndu-ne a înțelege, că lumea aceasta nu poate a ne satisface și, prin urmare, nu merită ca să rămînem întotdeauna legați de ea.

Dar acum, să precizăm în ce stare ne găsim noi la apariția sublimului? Ce idee ne facem de noi înșine, ori de cîte ori se deșteaptă în noi sentimentul sublimului?

Sentimentul sublimului prin puterea imaginației și a rațiunii noastre, desfăcîndu-ne de lumea aceasta, ne face să ne recunoaștem superioritatea noastră, să ne declarăm liberi, independenți, față cu forțele naturii.

Spectacolul naturii într-adevăr, oricît de măreț ar fi, oricît de îngrozitor ni s-ar părea, ne dă ocazia de a dobîndi conștiința și superioritatea noastră, — deoarece prin ajutorul rațiunii concepem o nemărginire și o putere mai mare decît a naturii și în același timp ne judecăm independenți de natură. — Această superioritate este principiul unei specii de conservare cu totul deosebită de aceea care poate fi atacată și pusă în pericol de natura exterioară, căci rațiunea omenească rămîne puternică, chiar cînd omul, ca ființă sensibilă, cedează acestei puteri.

Astfel, în judecățile noastre estetice, natura nu este sublimă, pe cît timp este amenințătoare, ci numai pe cît timp angajează puterea noastră sufletească de a considera totul ca nimic și a se considera mai presus de orice lucru.

Kant completează teoria sublimului, concepută de *Burke:* el nu reduce acest sentiment numai la deprimarea sensibilității noastre, la spaima, la frica, ce ne produc fenomenele și puterile imense ale naturii; el observă că în momentul cînd măsurăm sensibilitatea noastră, față cu imensitatea și puterea naturii, nu putem simți o emoție estetică; momentul estetic nu este acela cînd ne deosebim pe noi de obiectul ce provoacă emoția estetică, ci, cînd ne uităm pe noi în fața lui, cînd ne absorbim în el, cînd, în sfîrșit, toate facultățile noastre se armonizează. În momentul de umilire, de spaimă, facultățile noastre nu sînt echilibrate. Numai după ce rațiunea ne înalță deasupra naturii, declarîndu-ne liberi, emancipați de forțele naturii, se stabilește armonia facultăților.

În sentimentul sublimului este dar ceva care se aseamănă cu sentimentul moral — există ideea de libertatea noastră, de puterea noastră, față cu cauzalitatea și necesitatea din natura fizică.

Ca și sentimentul moral — care prin imperativul categoric, conceput de rațiune, ne îndeamnă să ne desfacem de impulsurile instinctelor, a trebuințelor noastre — sentimentul sublimului, ne îndeamnă a ne înălța deasupra puterilor naturii, pentru a urma activitatea noastră în momentul cînd sensibilitatea noastră, ajutată de rațiune, se declară biruitoare.

---

[3] *Die Welt als Wille und Vortsellung*, vol. II, cap. XXV, § II.

Ceea ce este comun în aceste sentimente (cel moral și al sublimului) este ideea *libertății noastre*, este ridicarea eului nostru prin ajutorul rațiunii, pentru a lupta mai întîi în contra instinctelor, și în urmă, în contra naturii materiale a cauzelor exterioare.

Cînd *luptăm în contra instinctelor* noastre se naște în noi sentimentul moral; cînd lucrăm pentru a ridica moralul nostru, căzut în luptă, din cauza depresiunii simțurilor, învinse de cauzalitate și necesitate, se naște în noi sentimentul sublimului.

Sentimentul moral este primul pas către lumea ideală, — este trecerea de la lumea sensibilă, a lumea în sine. Sentimentul sublimului exprimă starea noastră în fața lucrului în sine.

Sentimentul sublimului, ca și al frumosului, se naște în momentul cînd facultățile sufletului se armonizează împreună, cînd, sensibilitatea, ajutată de rațiunea noastră, care concepe lucrul în sine în fața unor lucruri, sau a unor obiecte de artă, se desface astfel de lumea sensibilă.

d) Deosebirea dintre sentimentul frumosului și cel al sublimului

Din cele expuse rezultă că în sublim găsim aceleași caractere ca și în frumos: *ne produce o plăcere dezinteresată, care ne uimește pe toți, satisfăcînd toate facultățile noastre.*

Dar, sublimul este mult mai subiectiv, mai ideal decît frumosul, și presupune o energie intelectuală mai mare decît el — în fine, se produce în condiții deosebite.

Iată într-un mod precis, deosebirile dintre frumos și sublim:

a) *Frumosul* se produce în fața unor obiecte, care au o formă pînă la un oarecare punct determinată, măsurată, proporționată; — din contra, *sublimul* se produce în fața unui fenomen nemărginit, pe care nu-l putem măsura cu simțurile, care nu are o formă. Un lac din Elveția, de exemplu, poate să provoace în noi sentimentul frumosului, mulțumind simțurile, fără a le contraria — fără a le deprima, din contra, oceanul ne ocazionează sentimentul sublimului, din cauza nemărginirii sale, nepricepută de simțuri, dar înțeleasă de rațiune.

b) Sentimentul sublimului este precedat de o durere, de o depresiune a simțurilor. Plăcerea sublimului este o plăcere

amestecată, pînă la un oarecare punct, cu dureri; în această plăcere, sufletul nostru este respins și atras.

c) Sentimentul frumosului reprezintă în noi afecțiunile binevoitoare ale inimii; sentimentul sublimului, la rîndul său, reprezintă tot ceea ce este măreț, serios, nobil. Cel dintîi este sugerat de ideile vii și vesele; — cel de al doilea, de ideile religioase și triste.

d) Sentimentul frumosului se naște la imaginea forței care se dezvoltă în persoane și lucruri — grație armoniei mișcărilor și formelor, sau a calităților plăcute, manifestate într-o natură fericită. Din contra, sentimentul sublimului se dezvoltă în noi față cu ideea unei vieți libere și inteligente, care luptă în contra obstacolelor ce împiedică dezvoltarea sa. Ceea ce ne sugerează ideea sublimului este lupta de care are nevoie forța, spre a se dezvolta, alungînd piedicele, ce se opun ordinii și proporțiunii, sau armoniei — luptă, care se revelă în natură și în alte ființe, și, care, se aseamănă cu lupta ce încercăm noi înșine, pentru libertate și independență!

O persoană, care luptă cu curaj în contra piedicilor ce se opun dezvoltării sale; aspectul unui arbore bătut de furtună, și care pare, că luptă pentru existență, iată ce ocazionează în noi producerea sublimului.

Kant, prin ajutorul rațiunii, obiectivează pînă la un oarecare punct acest sentiment. Pentru el pretutindeni unde există *întindere* și *forță*, există și ideea sublimului. Pentru acest cuvînt deosebește două feluri de sublim: m a t e m a t i c și d i n a m i c.

Sublimul matematic este acela al mărimii, al întinderii nemărginite a spațiului; — el este sugerat de ideea infinitului, adică a nemărginitului absolut. Cerul înstelat, calea lactee, în fine, sistemul solar, ne sugerează ideea sublimului în urma învingerii sensibilității și a imaginației noastre.

Sublimul dinamic, la rîndul său este, produs de puterea ce zărim în lupta elementelor. Natura nu este numai mare, ea este și puternică. Ei bine, cînd aplicăm conceptul infinitului numai la putere, avem sublimul dinamic.

Dar ce este această putere, ce ne sugerează sublimul dinamic?

Kant definește puterea drept tot ceea ce poate să ne înspăimînte. Erupția unui vulcan, izbucnirile repetate ale tunetului, furtunile și inundațiile fluviilor, sînt tot atîtea simboluri ale forței, care deprimă sensibilitatea noastră și ne înalță mintea deasupra lor.

Acest *sublim dinamic* nu poate să se producă în momentul deprimării sensibilității — atîta timp cît natura ne inspiră frică — ci numai în momentul cînd rațiunea noastră ne emancipează de natură. Pentru a judeca sublimul din natură, zice *Kant*, nu trebuie să ne temem de natură . . . stîncile îndrăznețe suspendate în aer și care ne amenință, norii întunecoși, ce se grămădesc în cer în mijlocul fulgerelor și trăsnetelor, vulcanii care izbucnesc și distrug, oceanul imens, umflat de furtună, cataractul unui fluviu mare, sînt lucruri care ne îngrozesc, dar, care, în același timp, ne atrag — dacă sîntem în siguranță.

Dar, nu numai fenomenele naturii exterioare simbolizează forță și ne face să simțim sentimentul sublimului! Nu trebuie să uităm mai cu seamă mișcările vieții noastre sufletești, reprezentate în operele noastre literare și artistice. Istoria ne arată sublimul reprezentat în energia popoarelor, care luptă în contra obstacolelor, ce se opun dezvoltării lor, și în puterea ce avem de a exprima violența și mișcările vii ale naturii noastre sensibile.

Cine nu știe, într-adevăr, cît de mult sculptura și muzica simbolizează sublimul, cît de bine exprimă emoțiile cele mai vii și mai sfîșietoare ale inimii noastre? Cît privește poezia? Ea se adresează și mai mult fanteziei pentru a crea sublimul. Prin caracterul său special, *poezia* ne transportă în adevăratele regiuni ale unei lumi nemărginite. Epopeea întotdeauna a înscris sublimul în mijlocul miraculosului acțiunii, sau a evenimentelor; *poezia dramatică* în reprezentarea viețuitoare a personajelor, în fine, poezia sacră, în faptele cele mari ale unei vieți cu totul morale.

4. HEGEL ȘI SCHOPENHAUER

Kant formulînd problema Esteticii și caracterizînd obiectul ei, succesorii săi, și mai cu seamă, *Hegel* și *Schopenhauer*, caută a afla drumul în care pot întîlni frumosul, așa cum a fost conceput de magistrul lor.

Hegel [1] (Georg W. Friedrich) în *Vorlesungen über die Aesthetik* (1838) căutînd frumosul în artă, așa cum este manifestat prin formele sale determinate de fantezia geniilor artistice, voiește a construi monumentul cel mai complet al artei, după un sistem, care a fost de unii lăudat.

[1] Născut la Stutgart în 1770, mort la 1831.

„Estetica lui Hegel, zice un critic, reprezintă primul sistem complet al filosofiei artei, care prin profunditatea și vitalitatea concepției, prin bogăția și varietatea ideilor, ce ea conține, întrece cu mult ceea ce s-a produs, înainte și în același timp, în acest domeniu [2]".

În acest sistem filosofic — numit *idelismul absolut, obiectiv*, spre deosebire de *idealismul subiectiv* al lui *Fichte* — estetica este o parte a *filosofiei spiritului absolut*, în care prin studiul artei ne dăm seama de rațiunea absolută, întrucît în artă rațiunea se obiectivează, *ca ideal*, contemplîndu-se pe sine într-o formă sensibilă.

Domeniul esteticii fiind arătat în *filosofia spiritului absolut* — deosebită de aceea a *spiritului subiectiv* (cuprinzînd *antropologia*, *frenologia* și *psihologia*), precum și de aceea a *spiritului obiectiv*, care se realizează în *drept*, în *morală* și în *științele sociale* — *Hegel*, împarte estetica în trei părți: *partea I-a* se ocupă cu *ideea frumosului*, *partea a II-a* expune *formele particulare ale idealului* și *partea a III-a* se ocupă cu orînduirea și *clasificarea artelor* pentru a exprima *idealul*, după superioritatea elementelor estetice pe care le deșteaptă, sau după organele la care se adresează.

Pentru *Hegel*, *frumosul* nu este decît o idee, manifestată în afară printr-o formă sensibilă. Această idee apare mai întîi sub o formă inferioară în natura viețuitoare, în ființele organice de tot felul, și în urmă se exprimă într-o formă mai înaltă prin ajutorul *artei*, care reprezintă silințele ideii pentru a se realiza.

În artă, *ideea* se realizează mai întîi sub *forma simbolică*, după aceea, sub *forma clasică* și în fine, sub *forma romantică*.

Sub *forma simbolică*, *ideea* este confuză, vagă, căci obiectele simbolice nu reprezintă ideea completă.

Sub *forma clasică*, ideea este exprimată în esența sa. Ea nu mai este o închipuire, un *simbol*, ci chiar o realitate, de care avem deplină cunoștință numai din prezența ei în spiritul nostru.

Această *idee clasică* fiind divină ascunde și ea ceva misterios, ceva neînțeles, care se deslușește mai bine sub *forma romantică*. Sub această formă din urmă, într-adevăr, *ideea* nu mai este divină, ca aceea a lui Platon, ci omenească, ca aceea a lui *Aristotel*.

Astfel, *frumosul fiind ideea*, și *ideea fiind absolutul, d-zeu*, *Hegel* pare că voiește a spune că estetica își propune a ne explica modurile după care *ideea de d-zeu* ne impresionează ori de cîte ori este sugerată de natură și de artă.

După un asemenea sistem *frumosul nu este decît splendoare a ființei în sine, a lui d-zeu!*

Estetica lui *Hegel*, după planul, ca și după sistemul său, urmează calea veche a intuiției intelectuale, care nu este altceva decît imitația, reproducerea liberă a actelor primitive ale spiritului.

Hegel, ca și filosofii vechi: *Platon*, *Plotin* etc., pleacă de la ipoteză, la fapte. Prin prisma unui ideal plăsmuit observă frumosul în natură, în om și în artă.

Pentru *Hegel*, omul, prin geniul său obiectivează în artă ființa divină după puterea fanteziei sale și după mijloacele tehnice și varietatea materialului, ce servește pentru exprimarea frumosului. Această silință a sa de a obiectiva frumosul pe această cale are o mare importanță, mai cu seamă pentru toți filosofii care cred în *existența absolută a frumosului*, considerîndu-l ca o *entitate*, sau ca un concept identic cu acela a lui d-zeu, al binelui și al adevărului.

Dar firește, *Hegel* n-a reușit nici prin ajutorul metafizicii sale a obiectiva frumosul, căci obiectivitatea, ce primește frumosul în obiectele de artă, atîrnă de personalitatea artistului.

Schopenhauer (Arthur) [3] în studiile sale de estetică, cuprinse în faimoasa sa scriere: *Die Welt als Wille und Vorstellung* [4] are vederi foarte profunde asupra locului ce ocupă estetica în filosofie.

Pentru *Schopenhauer*, estetica este acea parte a filosofiei, prin care ne dăm seama despre *obiectivitatea voinței*, adică de lume în esența sa — așa cum este ea, independentă de subiectivitatea noastră. În estetică nu este vorba de a ne da seama de lumea, ca reprezentare, așa cum o putem cunoaște după ideile noastre, determinate de rațiunea noastră, ci, de *lumea în sine* — de lumea cu adevărat reală.

Problema esteticii este aceea a *existenței*, desfășurată de formele reprezentării, determinate de rațiunea suficientă — a existenței, pe care o putem contempla, ori de cîte ori ne desfacem de *egoismul nostru personal*, de lumea aparentă fenomenală în care trăim, pentru a nu vedea decît ceea ce există într-un mod real.

[2] *Kritische Geschichte* von Dr. *Max Schasler*, p. 1011, Berlin.

[3] Născut la Danzig, în 1788, mort în 1860.

[4] Vol. I, Cartea a III-a, § 30—53; Vol. II, cartea a III-a, cap. XXXIV—XXXVIII.

Se pare, după *Schopenhauer*, că obiectul esteticii, *frumosul artistic*, este ceea ce este cu adevărat, real, căci numai în privința frumosului și pentru formele sale ne uităm pe noi și mizeriile lumii acesteia, pentru a înțelege ceea ce există cu adevărat.

Artele frumoase, după *Schopenhauer*, sînt chemate a da mijlocul prin care putem dezlega *problema existenței*. „Nu numai filosofia, zice *Schopenhauer*, dar asemenea și artele frumoase lucrează pentru a rezolva *probl:ma existenței*. Căci, atunci cînd inteligența a început a se îndrepta contemplînd lumea într-un mod cu totul obiectiv, se deșteaptă în ea o tendință, oricît de ascunsă și inconștientă ar fi, de a voi să înțeleagă adevărata natură a lucrurilor, a vieții, a existenței [5].

Filosofia dar, pentru a cunoaște lumea ca voință, trebuie să studieze artele, spre a-și da seama de modul cum geniile desfăcîndu-se de lumea fenomenală își uită *personalitatea* și relațiunile lor pentru a se obiectiva în lumea voinței, a rămîne cîtva timp oglinda lumii și a reprezenta apoi în operele lor *imaginile eterne ale realității*.

Estetica neapărat, după spiritul filosofiei lui *Schopenhauer*, caută ceea ce este cu adevărat real prin ajutorul artelor. Numai artistul poate exprima prin formele create de el ceea ce este real.

Scopul dar al oricărei opere de artă este de a ne arăta viața și lucrurile așa cum sînt într-un mod real. — *„Operele poeziei*, zice Schopenhauer, *ale sculpturii și ale artei plastice în general, conțin, după cum știm, comorile înțelepciunii adînci, pentru că înțelepciunea naturii lucrurilor vorbește prin organele lor“*.

Totul este de a înțelege expresiunea artistică, de a fi pregătiți pentru ca să ne refugiem cu artiștii în lumea reală. Fiecare înțelege o operă de artă în conformitate cu dezvoltarea facultăților sale, cu instrucția ce a primit. *„Trebuie să privim un tablou, după cum ne apropriem de un suveran: să așteptăm momentul în care ar voi să ne vorbească și subiectul de conversație ce i-ar conveni să-l aleagă;* nu *trebuie să adresăm, mai întîi, cuvîntul nici unuia, nici altuia, căci ne expunem a nu auzi decît glasul nostru“* [6],

Dar, ori de cîte ori arta ne vorbește, ne destăinuiește ceea ce ascunde în operele sale, ne simțim transportați, cădem în extaz, în contemplație, sau cum zice *Schopenhauer*, în stare

[5] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. II, aop. XXXIV.
[6] Ibid. cap. XXXIV.

de *nirvana*. Efectul într-adevăr, cel mai sigur al *emoției artistice* este *suprimarea momentană a egoismului*. În această stare de contemplare ne desfacem de orice interes personal, contemplînd obiectul de artă, independent de condițiunile *timpului, spațiului, și a cauzalității*.

Fericită este această stare în care spiritul se uită pe sine înaintea unui obiect de artă, care este în fața lui: o cîmpie, un arbore, un tablou! „Spiritul, zice *Schopenhauer*, se pierde atunci împreună cu conștiința sa, nu mai este decît un *subiect pur*, desfăcut de orice legătură cu voința“, absorbit cu totul în intuiția ideii, sugerată de artă, liberat de legăturile cu lumea: de dorinți, de dureri!

Arta, făcîndu-ne a înțelege ceea ce este esențial în lucruri, adesea tipurile nemuritoare ale existenței, ne face fericiți, împingîndu-ne a ne refugia în lumea *ideilor lui Platon* — această manifestare superioară a voinții, care unește domeniul reprezentărilor determinat de *Kant* cu lumea voinții, singura reală. Arta, reproducînd ideile prin diferitele forme artistice, create de genii, ne face a ne uita pe noi, pierzîndu-ne în lumea voinții.

Astfel, *obiectul artei sînt ideile lui Platon*. Ceea ce arta concepe și reproduce sînt ideile eterne, adică ceea ce este esențial și permanent în fenomenele din lumea aceasta. A comunica ideile lui *Platon*, iată scopul de căpetenie al artei, care convine moralei și religiunilor, căci, în prezența lumii ideilor lui *Platon*, substituim *egoismului nostru*, simpatia universală, caritatea.

Schopenhauer, interpretul exact al cugetării lui *Çakyia-Mouni*, care a formulat problema mîntuirii noastre prin religiune, vede în artă un mijloc puternic, asemănător cu cel al *nirvanei budiste*, care ne deschide porțile lumii morale, unde virtutea începe prin *uitarea de sine*, originea simpatiei universale!

Această *uitare de sine* ne face să contemplăm lucrurile, ca artist și ca spectator, așa cum sînt ele, abstracțiune făcînd de principiile raționale sugerate de experiențele noastre.

Ideile, ce ne sugerează arta, idei considerate ca *obiect de artă*, nu sînt acelea dobîndite prin experiență și recomandate de *Aristotel*, ci, acelea care ne reprezintă realitatea, așa cum este ea închipuită de geniile ce știu a se desface de legăturile lor cu *spațiul, timpul* și *cauzalitatea*.

Artistul știe el a ne reprezenta în operele sale ceea ce există în (de) sine și prin sine, independent de legăturile de cauzalitate, de timp și de loc, concepute de noi, adică ideile pure,

dezbrăcate de orice legătură materială, ne transportă prin operele sale în domeniul frumosului.

Frumosul este ideea prezentată prin mijlocul artei inteligenței noastre într-o intuiție pură. Cu cît această idee obiectivează mai mult voința, cu atît frumosul este mai complet.

Astfel, *Schopenhauer* hotărînd obiectul și rolul artei în privința expresiunii frumosului ne dă o idee originală asupra artei. „*Putem defini arta*, zice el, *contemplarea lucrurilor, fără ajutorul principiului rațiunii, spre deosebire de contemplarea supusă acestui principiu, care este aceea a experienței și a științelor*. Aceasta poate fi comparată cu o linie orizontală, care s-ar continua pînă la infinit; cealaltă, cu o perpendiculară care ar tăia pe alta într-un punct oarecare, după voință. Contemplația supusă principiului rațiunii este contemplația raționată, care singură are autoritate și utilitate în viața practică și în științe; aceea, care face abstracție (de principiul rațiunii) este aceea a geniului, care singură are autoritate și utilitate în artă. Cea dintîi este aceea a lui *Aristotel;* a doua este în totul aceea a lui *Platon*" [7].

Arta, prin urmare este mijlocul de a contempla *ideile lui Platon*, de a le obiectiva prin creațiunile sale.

Obiectivarea însă a ideilor, la care se reduce frumosul, variază după mijloacele materiale, de care se servește fiecare artă.

Există atîtea feluri de arte, cîte sînt și mijloacele de care se servesc geniile, ce au creat artele, ca o manifestare a puterii facultăților lor intelectuale [8]. Cu cît mijloacele artelor sînt mai eficace pentru a obiectiva voința, cu atît ele ocupă un loc mai însemnat în ordinea lor ierarhică.

Clasificația lor este determinată de gradul de obiectivare a voinței, de care fiecare artă este capabilă.

Cu cît o artă reușește mai bine a ne face să uităm lumea și mizeriile ei, cu atît ea trebuie să ocupe un loc superior în scara clasificației.

Aceste grade de obiectivare a voinței depind de ideile, ce voim a exprima prin artă, — corespunzătoare cu evoluțiile materiale, de care sînt îmbrăcate aceste idei prin forme materiale.—Arhitectura, sculptura, de exemplu obiectivează voința mai puțin decît pictura, și aceasta din urmă, mai puțin decît poezia și muzica.

[7] Ibid. vol. I, § 36.
[8] Ibid. vol. II, cap. XXXIV.

Arhitectura obiectivează frumosul prin ideile relative la materie, precum: apăsarea, coeziunea, soliditatea, duritatea. Aceste idei reprezintă proprietățile generale ale arhitecturii — primele, manifestări ale voinței, — notele naturii, la baza sa fundamentală.

În această parte inferioară a esteticii, reprezentată de *arhitectură*, vedem esența voinței manifestîndu-se printr-o luptă, căci singura temă estetică a artei în arhitectură este antagonismul dintre greutate și rigiditate.

Ceea ce într-adevăr este apreciat din punct de vedere estetic în arhitectură este mijlocul de care se servește arhitectul pentru a contraria prin ajutorul coloanelor, al bolților fenomenul voinței, manifestat prin tendința imprimată de greutatea supusă apăsării [9].

Pictura, la rîndul său, obiectivează un grad mai mare de voință, reprezentîndu-ne, pe de o parte, frumosul într-un grad inferior din lumea plantelor, iar pe de altă parte, frumosul din lumea animalelor. Prin ajutorul acestei arte voința se obiectivează prin ideile corespunzătoare cu caracterele generice ale plantelor și animalelor. „În pictură, zice *Schopenhauer*, înțelegerea ideilor superioare se dobîndește prin ajutorul unei intervenții străine, dar putem să le dobîndim și într-un mod direct, contemplînd plantele și observînd animalele; acestea din urmă trebuiesc studiate în starea lor naturală de libertate și sănătate. Observarea obiectivă a formelor lor așa de minunate și felurite, precum și a acțiunilor și a gesturilor lor este o lecțiune instructivă dată de cartea cea mare a naturii, este o descifrare a adevăratei *signatura rerum*" [10].

Dar, *pictura istorică* are mai cu seamă înalta misiune de a *reprezenta ideea*, prin care voința se obiectivează în gradul cel mai înalt. Ea reprezintă într-adevăr, pe lîngă frumusețe și grație, caracterul; și, prin acest cuvînt trebuie să înțelegem reprezentația voinței — cea mai înaltă obiectivație —adică expresiunea dezvoltării omenirii în toate fazele sale.

Pictura istorică, prin creațiunile sale, deșteaptă în noi o emoție cu totul specială. Fixînd pe pînza sa orice scenă, orice eveniment al vieții, simbolizează prin imagini durabile chiar timpul trecător, deoarece transformă individualul — ceea ce este pieritor — în ceea ce este durabil, permanent.

[9] Ibid. Vol. I., § 43 și vol. II, cap. XXXV.
[10] Ibid., vol. I, § 45.

Sculptura reprezintă, ca și pictura, frumusețea și grația, dar obiectivează voința într-un grad mai mic, întrucît ea este subordonată mai mult spațiului și nu exprimă, ca pictura caracterul intelectual al omului, care se manifestă prin expresiunea feței și prin gest. *Laocoonul* și copiii săi [11], de exemplu nu exprimă în sculpturε grecească situația unui om care țipă de durere, de suferință, pentru motivul, că sculptura nu poate exprima într-un mod exact figura unui om care țipă.

Winckelmann, voind să justifice pe artist, face din *Laocoon* un stoic, care găsește că nu este demn de el de a țipa, *secundum naturam; Lessing*, la rîndul său, în cartea sa: „*Laocoon*", critică acest mod de apreciere a lui *Winckelmann*, și-l îndreptează spunînd că acțiunea de a țipa nu se conciliează cu frumusețea. Motivul psihologic al lui *Winckelmann* este înlocuit de *Lessing* printr-un motiv estetic, adică, că frumusețea, principiul artei, nu permite a se exprima țipătul.

Nu este nevoie, zice *Schopenhauer*, de a face pentru aceasta o dizertație psihologică asupra chestiunii: dacă *Laocoon* în situația în care se găsește trebuie să țipe, sau nu; este destul de a constata, în fapt, că acțiunea de a țipa nu trebuie să fie exprimată în grupul în chestiune pentru simplul cuvînt că această reprezentare nu intră în domeniul sculpturii. „Nu este posibil de a figura în marmură un *Laocoon*, care țipă; se poate cel puțin de a reprezenta un om care deschide gura și se silește în zadar să țipe, un *Laocoon*, al cărui glas se oprește în gît, *vox faucibus haesit*. Esența țipătului, și prin urmare, efectul său asupra spectatorului o aflăm în sunet, iar nu, în faptul de a deschide gura. Acest din urmă fenomen, care însoțește numaidecît țipătul, nu este motivat și justificat decît prin sunetul care-l produce, și fiindcă în acest caz este pentru acțiune o notă caracteristică, reprezentația este permisă, ba chiar necesară, deși nu convine frumuseții. Dar, ar fi cu totul absurd ca în sculptură, unde reproducerea țipătului este un lucru necunoscut și imposibil, să figurăm o gură deschisă, adică mecanismul violent al țipătului, al cărui rezultat ar fi numai de a strica trăsăturile feței și expresiunea întreagă a obrazului. Căci am sacrifica cea mai mare parte din elementele frumuseții spre a concretiza un

[11] *Producția lui Atenodoros, Agesandros, și Polydoros, aflată în muzeul din Vatican*, despre care vorbesc în cartea a II-a, ocupîndu-mă de arta grecească.

mijloc pentru așa scop, adică țipătul, care nu se poate efectua [12].

Schopenhauer gîndește că sculptura nu poate îndeplini toate exigențele estetice; de la ea putem să ne așteptăm în această privință a ne satisface mai mult decît arhitectura — dar nu este *expresivă;* ea nu poate înfățișa esența vieții noastre sufletești: pasiunea, caracterul. Sculptura poate să ne înfățișeze frumusețea perfectă, prin formele sale rotunde și prevăzute de forță, să ne afirme voința de a trăi, dar nu poate să exprime negația voinții de a trăi. Sf. *J. Baptiste* devenind din cauza postului, slab, ca un schelet, reprezentat prin statuia de marmură a lui *Donatello*, în galeria la de Florența, deși este reprodus într-un mod magistral nu ne produce nici un efect estetic. Acesta ar fi un subiect frumos de pictură, dar nu de sculptură [13].

În fine, *poezia*, prin ajutorul cuvintelor obiectivează voința mai mult decît pictura istorică. Prin descrierea sa intuitivă, chemînd în ajutorul său *imaginația*, *poezia este cu desăvîrșire expresivă*. În *Virgiliu*, de exemplu, *Laocoon*, rage ca un taur, lovit de un topor! În *Homer* (II, XX, 48—53), *Marte și Minerva* scot țipete înfiorătoare, fără ca prin aceasta să compromită demnitatea, sau frumusețea lor divină. Același lucru putem observa la teatru! Pe scenă, *Laocoon* trebuie numaidecît să țipe! *Sofocle* reprezintă pe *Philoclet* țipînd și este cu totul probabil că țipă în adevăr pe scena veche [14].

Poezia, fără îndoială, zice *Schopenhauer*, are de scop a exprima *idei*, care sînt un grad mai înalt de obiectivație a voinței și a le comunica auditoriului cu preciziunea și voiciunea cu care spiritul poetului le-a conceput.

Comunicarea ideilor, care de esența lor sînt intuitive, se face de poet prin ajutorul unor semne reprezentative, necesare pentru a deștepta imaginația auditoriului, și cu ajutorul special al ritmului și al rimei.

Ființa omenească fiind tema principală a poeziei, în acest domeniu ea întrece celelalte arte, căci poate mai bine decît artele plastice să dezvolteze prin cuvinte într-un mod plăcut, subiectul său principal: omul cu aspirațiile sale continue.

Numai poetul ne înfățișează cu ideile sale natura omenească, abstracțiune făcînd de relațiunile sale cu lumea, —

[12] Ibid. vol. I, § 46.
[13] Ibid. Cap. 36, din al 2-lea volum.
[14] Ibid. § 46 din vol. I.

concepînd astfel adecvația obiectivă a lucrului în sine, în expresiunea sa cea mai înaltă.

Poezia, astfel înțeleasă, este după *Schopenhauer*, expresiunea cea mai înaltă a realității imobile, pururea neschimbătoare, ca și ideile ce le înfățișează. Poetul în intuiția sa pură ne construiește, ca și matematicianul, cu raporturi apriori o lume nouă, nemuritoare, dată de ideea sa. Ceea ce a făcut pe *Schiller* să zică:

„*Was sich nie und nirgends hat begeben*
Das allein veraltet nie“ [15].

Din cele expuse se vede că estetica lui *Schopenhauer* ascunde în sine sistemul cel mai profund și cel mai complet al *idealismului estetic*, căci sintetizează toate sistemele predecesorilor săi. Combinînd *teoria lucrului în sine* a lui *Kant* cu *teoria ideilor ca obiect de artă*, a lui *Platon*, *Schopenhauer*, ne descrie cu un talent rar domeniul estetic al artei și ne formulează în același timp faimoasa teorie a frumosului, care cuprinde ceva din *Platon*, ceva din *Plotin*, în fine, ceva din filosofia *vedantă*, atribuită lui *Vyasa*, păstrîndu-și în același timp originalitatea sa.

Acest sistem însă — nu trebuie să uităm — n-a fost dezvoltat pe deplin de *Schopenhauer*, căci, el nu se ocupă, după cum văzurăm, de estetică decît într-un mod incidental, accesoriu, cu ocazia studiului său asupra cunoștinței noastre relative la lume. Cugetarea într-adevăr, pe care voiește a o comunica el, nu face parte numai din domeniul esteticii. Citind cartea sa: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, credem că avem sub ochi o scriere de *metafizică*, de *morală*, sau de orice altă materie filosofică, nicidecum o operă de *estetică*. Totul atîrnă de la punctul de vedere din care considerăm cugetarea ce autorul voiește a o comunica. Însuși *Schopenhauer*, în cea dintîi precuvîntare a acestei scrieri, ne spune că vom găsi întrînsa de toate: și metafizică și etică și estetică; ar fi putut chiar a spune că această scriere ascunde și un sistem de logică.

Estetica lui *Schopenhauer*, într-adevăr, este consecința *teoriei naturii și a cunoștinței*, cu tendința de a găsi, *prin ajutorul artei, fericirea noastră, în contemplare*. Dacă o asemenea estetică nu poate fi considerată ca *Estetică logică*, sau *dialectică* — ca aceea a tuturor filosofilor, care identifică

[15] „Ceea ce nu s-a întîmplat niciodată și nicăieri numai aceasta nu îmbătrînește“. Ibid, vol. I, § 51.

frumosul cu adevărul — sau cu *Estetica metafizică*, care *reduce frumosul la ființă*, sau existența absolută, ori în fine, ca o *Estetică morală*, care *identifică frumosul, cu ideea binelui*, ea este cel puțin pusă în serviciul logicii, al metafizicii și moralei.

Estetica, în *sistemul lui Schopenhauer*, este chemată a ne explica enigma care unește *lumea-reprezentare*, sau fenomen *(Die Welt als Vorstellung)* cu *lumea-voință (Die Welt als Wille)*, prin reînvierea, cu ajutorul artei a *ideilor lui Platon*, care, în acest sistem, servesc de mediator pentru a armoniza aceste două mari sfere, sau zone deosebite și a încorona astfel edificiul vieții, al existenții prin *morala* la care ne conduce geniul artistic. Introducîndu-ne în lumea ideilor, în care ne desfacem de *egoismul nostru personal*, contemplînd realitatea în sine, care determină în noi o voință independentă de condițiunile existenței noastre: ale *timpului*, *locului* și *cauzalității*.

Scopul principal al esteticii, care rezultă din sistemul acesta, nu este de a rezolva problemele delicate ale frumosului — a formelor pure ale antichității — nici a ne arăta regulile ce artistul trebuie să urmeze, pentru a produce operele sale, ci mai cu seamă, de a rezolva problema de căpetenie a filosofiei, care a dezbinat pe toți filosofii în toate timpurile, adică: problema *fenomenului* și a *numenului*, ori a aparenței și a lucrului în sine *(ding an sich)*.

Cartea a II-a

ESTETICA NOUĂ

PARTEA GENERALĂ

INTRODUCERE

ESTETICA NOUĂ FAȚĂ DE CEA VECHE

I. PROBLEMA ESTETICII CONTEMPORANE

Am văzut din *istoricul esteticii*, că filosofia în vechime nu s-a ocupat de estetică decît într-un mod incidental, accesoriu. Studiind chestiunea frumosului, cînd în *dialectică și etică*, cînd în *etică și metafizică*, filosofii nu și-au format o idee serioasă de problema acestei științe. Unii susțin, că frumosul ar fi ceva ce ar exista în afară de lumea materială, în afară chiar de natura noastră sensibilă — alții, că ar exista în natura noastră rațională, și astfel, pe această cale a ipotezelor și definițiunilor, filosofii, deosebind frumosul de util și de adevăr, îl confundă în general cu *ideea binelui* și cîteodată cu *ideea binelui asociată cu aceea de d-zeu.*

Fără îndoială, estetica în vechime nu era decît o *metafizică a frumosului*, servită de *dialectică*, cu scop de a zări în domeniul *moralei idealul* pe care arta și literatura trebuia să-l urmeze. *Metafizica* făcea pe filosofi să conceapă obiectul artei, *dialectica* — formele prin care se poate reprezenta acest obiect, în fine, *morala* arată ce este *subînțeles* în artă.

Astfel, estetica, în vechime, nu era organizată ca știință; ea nu-și precizase *obiectul* și *metoda* sa. Considerată ca un apendice al metafizicii, dialecticii și moralei, *estetica* se dezvoltă în paralel cu aceste științe, iar nu în paralel cu arta și literatura, *destinate a expima prin forme sensibile starea noastră de emoționalitate*, sau mai bine, viața noastră sufletească din punct de vedere al emoționalității sale estetice.

Această întîrziere, a organizării sistematice a esteticii, nu a provenit din întîrzierea dezvoltării gustului estetic. Gustul și sentimentul estetic s-au manifestat întotdeauna prin artă și literatură. Estetica a existat, după cum au existat toate științele înainte de inventatorii săi, dar, nu s-a conceput decît foarte tîrziu problema sa.

Adevărata cauză a acestei întîrzieri a fost că estetica nu putea să se dezvolte într-un mod serios, decît în momentul cînd psihologia începe și ea a se organiza pe baza științelor biologice, desfăcîndu-se de metafizică. *Estetica*, fiind *o știință bio-psihologică*, n-a putut să se dezvolte, fără ajutorul științelor sale auxiliare, ce trebuie să-i servească de bază.

Antichitatea neavînd o noțiune serioasă asupra vieții sufletești, nu putea să se ocupe într-un mod special cu explicarea sentimentului estetic și cu aceea a tendințelor noastre de a ne exprima *emoțiile estetice* în artă și literatură.

Diferitele doctrine estetice, ce întîlnim la cei vechi, deduse din metafizică, dialectică și morală, nu sînt decît diferitele puncte de vedere sub care s-a considerat frumosul, căci nici una dintre ele nu poate explica frumosul în *totalitatea sa*, — așa cum se prezintă simțirii noastre, — nici una nu poate explica *viața noastră sufletească din punct de vedere estetic*, adică din punct de vedere al aplicărilor sale la artă și la literatură.

Părăsind acum filosofii clasici, observăm că soarta esteticii nu se îmbunătățește cu mult. Nimeni, îndată după *Platon, Aristotel și Plotin*, nu este în stare a desface cu desăvîrșire estetica de metafizică.

De abia în timpurile moderne și tocmai în veacul al XVIII, învățații se încearcă a face studii mai serioase asupra frumosului și a artei. Estetica începe a se organiza în Scoția cu *Hutcheson*, în Germania cu *Baumgarten*, *Winckelmann* și *Lessing*, în Franța cu *Père André* [1].

Mai toți acești filosofi într-adevăr, se silesc puțin a desface estetica de ceea ce este străin de ea, unind-o cu *psihologia*, mai toți voiesc a face din estetică o știință psihologică, și gîndesc că nu trebuie să căutăm frumosul în afară de natura noastră sensibilă: în lumea materială sau ideală, căci, frumosul nu poate exista decît în sufletul nostru, ca un efect produs asupra noastră de lumea în care trăim, sau de obiectele artistice.

Dar, unind astfel estetica cu psihologia, prin aceasta nu s-a putut hotărî îndestul domeniul acestei părți a filosofiei. Dacă cei vechi au făcut rău că au confundat estetica cu metafizica, cu dialectica și cu etica, modernii fac aceiași greșeală confundînd-o cu psihologia.

Estetica, este adevărat, se înrudește mai mult cu psihologia, dar, trebuie să rămînă deosebită de ea prin cercetările

[1] Vezi aici, *Cartea I-a Istoricul esteticii.*

sale speciale. Este o greșeală, într-adevăr, de a crede că studiind psihologia vom cunoaște în același timp și estetica. Psihologia se ocupă cu *viața sufletească în general* — abstracțiune făcînd de aplicările sale practice și neinteresate — pe cînd estetica *trebuie* să se ocupe într-un mod special cu *viața sufletească din punct de vedere al emoționalității sale estetice*.

În estetică trebuie să ne dăm seama de starea emoționalității noastre, determinată de *factorii estetici*, care se asociază *fără știrea noastră*, spre a ne face să ne uităm pe noi și lumea aceasta. — Este vorba, în această știință, de studiul vieții noastre, surprinsă în momentele sale de admirare, față cu natura, cu producerile artistice și literare, și în pornirile sale de a-și exprima *această stare de emoționalitate* prin creațiuni de tot felul.

1. Obiectul esteticii în raport cu cel al psihologiei

Obiectul special al esteticii este viața noastră sufletească studiată din punct de vedere al tendințelor sale de a se dezvolta prin ajutorul artei și cu aceasta de a atinge gradul cel mai înalt de dezvoltare. Această știință studiază omul, emoționat, entuziasmat de dorința de a se dezvolta, — *ori de cîte ori instinctele sale inferioare de conservare sînt satisfăcute*, și, ori de cîte ori este împins a-și exprima și comunica altora starea emoționalității sale, care determină jocul armonic al facultăților sale.

Problema esteticii este complexă ; ea se prezintă sub două forme: una, *bio-psihologică*, alta, *sociologică*.

Sub *forma bio-psihologică (individuală)*, estetica ne face să concepem pe om așa cum a fost conceput de *Aug. Comte*, ca ființa supremă a economiei naturale, singura în stare de a dispune de prisosul forțelor sale pentru a uita prin ajutorul artei neajunsurile lumii acesteia.

Studiind pe om din punctul de vedere al emoționalității sale estetice, din timpurile cele mai primitive pînă în zilele noastre, această știință filosofică se interesează de studiul unor fenomene psihice mai complexe, numite *estetice*, spre a le raporta și pe ele la o lege generală estetică.

---

[2] *F. Brunetière, L'art et la morale*, p. 86, Paris, 1898; — *Tarde, Logique sociale*, cap. IX, Paris, 1895.

Sub *forma sociologică (socială)*, estetica, ne arată în ce mod omul se unește cu semenii săi printr-o comunitate de sentimente, pe care geniile le exprimă, idealizîndu-le prin ajutorul artei, destinată a juca un rol social. — Arta într-adevăr, *„are o funcțiune socială"* [2]; simpatia socială pe care arta o realizează și o dezvoltă ne unește pe toți într-o simțire comună!

Estetica este chemată, în cele din urmă, a ne arăta în ce mod omul, împins de emoționalitatea sa, se uită pe sine, pentru a-și reprezenta în închipuirea sa realizarea simțită într-un mod imediat a tuturor visurilor vieții sale — a vieții pe deplin fericită.

În această direcție a științei, arta și literatura devin obiectul concret, de căpetenie al esteticii. Estetica, neapărat, considerînd arta și literatura ca *fenomene*, ce trebuiesc explicate — ca produse a mișcării evolutive a talentelor și geniilor — ne va face să ne dăm seama de viața noastră sufletească în admirația și exaltarea sa pentru ideal.

După cum în logică dobîndim cunoștință de viața noastră sufletească, aplicată la știință, și în morală, de silințele ei, pentru a ajunge la fericire, de asemenea, în estetică trebuie să ne dăm seama de tendințele noastre de a ne ușura prin ajutorul artei de grijile lumii acesteia.

Acest mod de a considera obiectul esteticii este *cu totul nou*! În loc de a căuta frumosul abstracțiune făcînd de artă și literatură, îl căutăm, din contra, tocmai în aceste manifestări a vieții noastre sensibile, descoperind astfel toți factorii, din care se alcătuiește sentimentul nostru estetic.

Este vorba în estetică de *frumos* așa cum îl exprimăm în operele literare și artistice, în care putem să ne dăm seama de viața noastră estetică și de silința ce-și dă ea pentru a se afirma.

Frumosul, cu un cuvînt, ce trebuie să-l studiem într-un mod special în estetică, este acela determinat de natura noastră sensibilă, concretizat prin forme create de noi, iar nu în afară de geniul artiștilor și al poeților.

Frumosul, în afară de geniul artistic și literar, și de puterea emoționalității noastre, este o simplă închipuire a minții omenești.

Trebuie pe de altă parte observat că studiind în artă manifestările emoționalității noastre estetice, nu căutăm aici numai *frumosul*. Este o greșeală de a mai crede, că obiectul general, abstract al esteticii, se reduce numai la concepția frumosului, de a mai reproduce vechea definiție a esteticii!

Estetica nu este numai *știința frumosului*, ci, *știința tuturor fenomenelor estetice, determinate de emoțiile estetice* — știința care ne explică *emoționalitatea noastră, neinteresată de tot ceea ce o înconjoară.*

Arta, într-adevăr, nu cuprinde numai frumosul, dar și *urîtul, teribilul, ridiculul sau comicul, satiricul,* în fine, tot ce poate să ne emoționeze din punct de vedere estetic.

Il n'est pas de serpent, ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux...

Într-adevăr, multe lucruri și evenimente, care nu ne plac a le vedea în realitate, reprezentate de artist, ne impresionează, ne fac plăcere! Nu ne place, de exemplu, a vedea toate scenele de masacru, descrise de *Homer* în *Iliada*: Oedip scoțîndu-și ochii și, plin de sînge, alergînd și plîngînd de durere, Hercule omorîndu-și copiii într-un moment de nebunie, Medeea sugrumînd de asemenea pe ai săi, și alte multe povești de acestea! Dar, astfel de spectacole înfiorătoare, *urîte,* ne plac a le vedea reprezentate de literați și artiști, nu pentru motivul că arta le-a făcut mai frumoase, ci pentru că ne reprezintă ceea ce n-am putut vedea, și pentru a-i admira meșteșugul de a ne face să credem că avem înaintea noastră lucruri, ce nu sînt de față.

Portretul unui om urît rămîne tot urît, dar, putem să-l admirăm în opera de artă, dacă artistul a pus ceva de la el, dacă voiește, de exemplu, a ne reprezenta un tip, o pasiune, în fine, ceva din viața noastră. Cînd vedem la teatru pe *Tartuffe* a lui *Molière,* nu este *Tartuffe,* acela care ne interesează, ci *Molière,* care a știut cu profunditatea spiritului său de observație, să creieze un tip, un caracter omenesc pentru a ne reprezenta ipocrizia. Neapărat, nu admirăm aici pe ipocritul care ne vorbește, care este în acțiune, nu admirăm acest viciu, ce ni se reprezintă, ci geniul lui *Molière,* care l-a înțeles așa de bine, care a știut să combine observările sale pentru a ne da un tot perfect.

Ceea ce admirăm în artă nu sînt, firește, lucrurile din natură, pe care le reprezintă, ci viața noastră sufletească, ascunsă în dosul acelor lucruri, așadar geniul artistului, care a știut să însuflețească cu simțirea sa ceea ce a văzut.

Astfel, ceea ce trebuie să preocupe mai cu seamă pe esteticieni, de acum înainte, este arta și literatura, ca fenomene, ca produse ale emoționalității și fanteziei geniale. Prin acest studiu numai, vom putea să ne dăm seama de produsele activității noastre sensibile în tendințele sale de a se completa

de a se perfecționa, prin identificarea sa cu lumea din care face parte, sau, cum ar zice *Schopenhauer,* prin pierderea noastră în lumea voinței.

Estetica, pe această cale, își mărește într-un mod considerabil domeniul său, căci ne face să ne dăm seama nu numai de viața noastră sensibilă, față cu frumosul, conceput de rațiune, ci și de această viață, față cu tot ce ne nimicește, ce pune în mișcare emoționalitatea noastră prin ajutorul artei. Estetica, într-adevăr, ne face să ne explicăm trecerea noastră de la starea *conștientă,* la cea *subconștientă,* în care cădem și cînd sîntem emoționați din punct de vedere estetic — deschizîndu-se astfel drumul spre descoperirea unei lumi vaste, ce nu poate pătrunde în cercul luminos al conștiinței noastre.

Nu pot încă a nu adăuga, că reducînd estetica la studiul artei și al literaturii, chiar concepția metafizcă a obiectului său *(frumosul)* este mai vastă.

Admițînd chiar ipoteza veche, că obiectul abstract, cu totul general al esteticii ar fi frumosul, desigur, observînd frumosul în artă și literatură domeniul acestei științe este mult mai mare decît acela închipuit de cei vechi.

Frumosul artistic cuprinde în sine nu numai *frumosul din natură,* sau *frumosul rațional,* conceput de filosofi, dar și *frumosul* în *om,* așa cum este exprimat prin formele sensibile, create de puterea genială, așa cum este închipuit de oricine.

Orice s-ar zice, această frumusețe, exprimată prin operele de artă, este mult superioară, sau mai generală, căci este determinată nu numai de puterea genială, dar și de natură. Se știe, că operele artistice împrumută materialul lor de la natură, reproducînd într-un mod credincios fenomenele ei, precum: apusul soarelui, a cărei lumină roșietică colorează norii de care este înconjurat și așa mai departe.

Artistul, fiind și el un produs al naturii, făcînd parte din natură nu poate să nu reprezinte în operele sale frumosul din natură.

Frumusețea artistică este frumusețea naturii simțită de toată lumea; — ea exprimă obiectul abstract de emoționalitate a *omului în general:* a tuturor acelora care le contemplă, a tuturor acelora care nu sînt artiști.

Estetica făcîndu-ne să asistăm la nașterea artei vom putea face cunoștință cu *fenomenele estetice* cele mai simple, cu *sentimentele estetice cele mai primitive,* de care nu este lipsit nici un om, oricare ar fi cultura sa. Arta a existat în toate timpurile chiar înaintea perioadei istorice, și vom dobîndi

o idee, ocupîndu-ne cu ea, asupra frumosului — aşa cum este simţit de omul, care nu este artist, de omul chiar primitiv [3].

Ni se va obiecta însă: dacă frumosul nu există în afară de simţirea noastră, cum poate arta obiectiva frumosul din natură? O asemenea concepţie a frumosului, zărit în formele artei, nu este o negaţie a frumosului în natură?

Gîndesc că, din afirmarea frumosului în raport cu simţirea noastră, nu putem ajunge la negarea lui în natură. Artistul, în operele sale, nu exprimă decît simţirea sa faţă cu natura — simţirea sa în intimitatea sa cu natura, *pierdută în activitatea naturii*.

În ceea ce priveşte chestiunea că frumosul, aşa înţeles, dependent de simţirea noastră, nu este ceva *absolut*, ci *relativ* cu sensibilitatea noastră, vom răspunde că *viaţa sufletească* este o *viaţă de relaţie*, şi, neapărat, frumosul depinde de natura noastră, ca şi adevărul, ca şi sentimentul religios. Omenirea n-a avut întotdeauna acelaşi sentiment religios, aceeaşi ştiinţă despre realitate. Pentru ce dar, am pretinde ca estetica să ne dea idee de ceea ce este *absolut* şi imutabil?! Nu este destul de a ne mulţumi în estetică, ca şi în toate ştiinţele, de legile raporturilor dintre noi şi natură din punct de vedere estetic? Studiind arta vom descoperi, desigur, oarecare legi estetice, care, deşi derivate din observare, vor reprezenta *idealul în artă*.

Este o greşeală de a căuta *idealul* artei în afară de condiţiile noastre terestre, în afară de natura noastră psihologică, de împrejurările vieţii şi ale mediilor în care trăim. Evoluţiile artei, direcţia apucată, tendinţele ei către progres ne vor arăta, desigur, *idealul artei*.

Acest ideal este mult mai adevărat, decît acela închipuit de filosofi prin ajutorul dialecticii şi al moralei metafizice, fiindcă este bazat pe ceva: pe natura noastră psihologică, pe pornirile noastre de a exprima în afară emoţiile şi sentimentele noastre, pentru a ne uni împreună într-o simţire înaintea unui obiect artistic.

Este o utopie de a ne închipui că frumosul există în afară de simţirea noastră, pe cîtă vreme natura în totalitatea sa n-are un organism psihologic, care ar documenta unitatea de compunere a *vieţii în general* — un sistem nervos, deosebit de acela cu care sînt prevăzute celelalte animale, prin care ea (natura) ar simţi frumosul şi fără celelalte fiinţe prevăzute de simţire. În marginile observării, sistemul nervos al naturii este reprezentat prin sistemul nervos al animalităţii: obiectul special al fiziologiei comparate.

[3] Vezi mai departe: *Originea artei, — Arta preistorică.*

Dar, fireşte, frumosul chiar aşa înţeles se obiectivează în natură, căci va exista întotdeauna pe cît timp va exista omul cu simţirea sa; dacă nu mai sîntem noi, care simţim astăzi frumosul, vor rămîne alţii în locul nostru, pe cît timp va exista natura nemuritoare, ca şi omenirea, manifestarea superioară a activităţii universului.

Încercarea de a obiectiva frumosul prin identificarea lui cu d-zeu este zadarnică! Este adevărat că abstracţie făcînd de omenire, putem concepe, în sensul idealist, dualist, sau panteist, pe d-zeu, iar în sensul naturalist, monist, existenţa naturii: a realităţii, sau a adevărului, dar, d-zeu sau adevărul este un obiect de inteligenţă, iar nicidecum de simţire. Pe d-zeu îl înţelegem, dar nu-l percepem, căci nimeni dintre oameni nu l-a văzut nici (nu) poate să-l vadă (apostolul *Pavel*). D-zeu nu este dar frumosul; dacă arta l-ar reprezenta, *el* este un obiect frumos *numai* pe cît timp arta poate să impresioneze simţurile noastre.

2. Noul caracter al esteticii contemporane

Estetica este filosofia artelor şi a literaturii în general. După cum *Sociologia* este filosofia istoriei, *Biologia* şi *Psihologia* filosofia ştiinţelor naturale şi *Etica* filosofia ştiinţelor juridice, de asemenea, *Estetica* este filosofia, aplicată la artă şi la literatură.

Există, neapărat, o ştiinţă filosofică a literaturii, şi a artei, după cum există o ştiinţă filosofică a vieţii, a dreptului, a utilului. Numai prin această ştiinţă putem înţelege adevărata direcţie a expresiei simpatiei, sau a sentimentelor noastre — tipul ales de artist, cu care voieşte a ne face să simpatizăm; — prin ajutorul acestei ştiinţe, vedem ce este într-o operă de artă, care ne face să ni se bată inima, să simţim milă, în fine, să ne facă a ne uita pe noi înşine înaintea lucrului de artă.

Într-adevăr, studiind artele vom putea să ne explicăm *fenomenele estetice*, care formîndu-se în noi, ne îndeamnă a le manifesta în afară prin gesturile noastre, prin mişcări şi sunete, în fine, prin tot felul de forme din ce în ce mai complexe. Pe această cale numai, putem să ne dăm seama de puterea psihică disponibilă, care trebuie cheltuită în

afară pentru stabilirea echilibrului static al vieții noastre sufletești, să înțelegem în cele din urmă că *fenomenele estetice* nu depind numai de o singură facultate, ci de întregul aparat psihologic.

Un obiect de artă exprimînd starea noastră de *liniște sufletească*, de *joc armonios al tuturor facultăților noastre*, nu ne interesează nici din punct de vedere al adevărului, nici din punct de vedere al utilului, ci numai din punct de vedere al stării vieții sufletești a artistului — corespunzătoare cu unul dintre momentele vieții noastre.

Estetica, astfel înțeleasă, nu poate fi o dezvoltare a metafizicii, nici a dialecticii, sau a logicii, ci o *dezvoltare* și *o aplicare a psihologiei la artă și la literatură*. — Ea ocupă treapta cea dintîi în ordinea ierarhică a dezvoltării științelor și are ca auxiliare pe toate celelalte științe vecine, dintre care principală este psihologia. Ținînd seama de cele stabilite în psihologie, în privința sentimentelor noastre, estetica nu trebuie să studieze *sentimentele estetice* decît numai cu ocaziunea studiului artelor și a literaturii; acei care studiază sentimentele estetice — abstracțiune făcînd de forma lor artistică — confundă estetica cu psihologia. Și nu este de loc metodic de a studia sentimentele estetice de două ori: în psihologie și în estetică, de a face de două ori același lucru, făcînd din estetică un apendice al psihologiei, după cum, cei vechi făceau din ea un corolar al metafizicii, logicii, sau moralei.

Adevărata *estetică științifică* este *cea literară și artistică*. Această estetică nu este metafizică, formalistă, ci *istorică, sociologică și critică*.

Estetica, destinată a explica viața noastră sufletească în forma sa cea mai înaltă, manifestată prin operele artistice și literare, trebuie să ne dea teoria artei, bazată pe studiul obiectiv al produselor activității noastre artistice, estetice.

II. STAREA STUDIILOR DE ESTETICĂ ÎN VEACUL NOSTRU

Estetica, considerată ca o filosofie, aplicată la artă și la literatură își are istoricul său. Am găsit urme de ea în *Lessing* [1], este dezvoltată puțin de *Hegel* [2], în fine, *Schopenhauer* [3] adevăratul interpretator al filosofiei lui Kant, strălucește între toți prin profunditatea și eleganța spiritului său, prin chipul său, în fine, de a formula din nou problema *Esteticii*.

Dar, neapărat, studiile acestor filosofi, nu ne dau decît începuturile esteticii în direcția nouă.

Lessing, aplicînd filosofia la artă și literatură, se mulțumește numai a ne descrie operele clasice pentru a caracteriza arta veche, pe care ne-o recomandă cu scopul de a deștepta și forma gustul estetic și spiritul critic. Nicăieri nu se silește a ne explica arta și literatura, ca *fenomene ale emoționalității noastre*, ca manifestări a vieții noastre, în forma sa cea mai înaltă, în fine, ca expresiune a diferiților *factori estetici*. *Lessing* reduce *estetica* la *critică* — fără a observa în același timp și caracterul său *bio-psihologic* și *sociologic*.

Pe de altă parte, ca *critic*, *Lessing*, în loc de a observa îndemnurile naturale ale artiștilor moderni, și a le arăta idealul ce urmăresc, le recomandă arta veche, corectîndu-i după monumentele vechi.

Dar, estetica nu trebuie să se amestece în tehnică, căci nu cerem de la ea sfaturi în privința executării artistice. Dacă nu învățăm fiziologia spre a ști cum să digerăm, să respirăm etc., și logica, cum să raționăm și să discutăm,

[1] Vezi mai sus, Cartea I-a.
[2] Ibidem.
[3] Ibid.

pentru ce am învăța estetica cu scopul de a deveni buni artiști și literați? Această știință nu trebuie să înlănțuie spiritul artistului, sau al poetului prin reguli de tot felul, care-i opresc spontaneitatea sa.

Estetica trebuie să lase deplină libertate artistului sau literatului pentru ca să exprime cu putere emoțiile sale și să farmece mulțimea. Nu este vorba în estetică de partea exterioară, *mecanică* a artei, ci de partea interioară și vietuitoare, care este rezultatul activității spontane a artistului.

Estetica trebuie să aibă simpatii pentru toate formele artei și pentru toate școlile artistice, considerîndu-le ca pe niște manifestări ale vieții omenești. Pentru ce am disprețui arta olandeză, preferînd pe cea italiană, și arta gotică pentru cea grecească? Pentru ce nu le-am studia cu același interes — întocmai ca naturalistul, care nu disprețuiește pe niciuna dintre formele organismelor animale, sau vegetale. „Estetica trebuie să facă, ca și zoologia, care studiază cînd insecta, cînd peștele, cînd în sfîrșit, diferitele forme ale vertebratelor“ [4]: ea trebuie să studieze toate formele artei pentru a-și face idee de principiile sale, după cum naturalistul studiază evoluția materiei pentru a zări principiile ascunse ale acestei evoluții.

Numai din observarea diferitelor forme ale artei, ce manifestă tendințele omului pentru realizarea frumosului, ne vom putea face idee de scopul artei, vom găsi în sfîrșit un fundament obiectiv *judecății critice*.

Estetica constată formele artei, le explică, le critică, dacă corespund, sau nu, cu scopul către care tinde societatea, cu ideile științifice ale secolului, dar, nu trebuie să propună alte forme noi. Aceasta este treaba tehnicii, iar nu a filosofiei. Filosofii trebuie numai să arate lipsurile artei, să arate, de exemplu, că s-a omis din artă un factor estetic, că s-a exagerat rolul unuia dintre factori în detrimentul altuia — rolul sentimentului religios, al sentimentului pentru natură, sau al ideilor filosofice ori științifice — dar, nu trebuie să-și propună a îndrepta pe artiști; ei singuri trebuie să găsească adevărata expresie a artei.

A constata faptele și legile estetice, considerînd arta din diferite puncte de vedere, *a critica* orice tendință extravagantă a artei de a se depărta de adevăr, a contraria simțirea noastră, modificată de ideile științifice ale secolului în care trăim, iată care este misiunea *Criticii estetice*.

---

[4] Taine, *Philosophie de l'art*, Paris 1872.

Formele estetice, desigur, nu sînt identice cu formele severe, elegante ale științei. Estetica nu poate cere de la artă asemenea forme, care ar slăbi plăcerea artistică, care ar face pe artist să-și încordeze mintea sa asupra ideilor și formelor științifice pierzîndu-și astfel spontaneitatea sa.

Hegel (1770—1831), deși a recunoscut adevăratul domeniu al esteticii, n-a putut însă a-l străbate fără ajutorul metafizicii și al dialecticii. Ca și *Platon*, acest filosof vede formele artei și ale literaturii prin prisma ideilor divine, urmărind astfel calea *idealismului absolut obiectiv*.

Hegel într-adevăr consideră frumosul în natură ca o reflectare a frumuseții spiritului nostru, ca o *aparență (Schein)* a lumii ideilor, singura reală.

Arta avînd de obiectivat ideile lui *Platon*, frumosul exprimat în artă nu este altceva decît adevărul pe care ea-l exprimă, pe care-l realizează.

Acest frumos — infiltrat de ideea sa, pretutindeni în univers, și mai cu seamă în spiritul omenesc — apare în artă sub forma cea mai înaltă a ideii.

Arta prin urmare, este realizarea ideii celei mai înalte, a ideii lui d-zeu, manifestată pretutindeni sub forma frumuseții. Pentru acest cuvînt, arta, ca și religia și filosofia, este un mijloc puternic de a exprima varietățile esențiale ale spiritului.

Schopenhauer, la rîndul său, deși observă mai bine decît predecesorii săi rolul artei în știință, deși observă din studiul artei ceea ce este *subconștient*, *impersonal* în pornirile noastre, asemănînd starea de emoționalitate artistică cu *nirvana budistă*, cu toate acestea, nu se ocupă într-un mod special de estetică. Considerînd, după cum am arătat în *cartea I-a* (loc citat), că ideile sînt esența artei, sînt obiectul de emoționalitate artistică, acest filosof se oprește înaintea ideilor lui Platon — obiectul de sugestiune — sau, cum zice el, obiectul, ce hotărăște starea noastră de contemplare, de *nirvană*.

Schopenhauer se mulțumește a ne arăta, cu ocazia studiului său relativ la cunoștința noastră despre *lumea ca voință și reprezentare*, principiile esteticii sub formă de critică, fără a se preocupa de *direcția bio-psihologică și sociologică* a filosofiei, aplicată la artă și la literatură.

Neapărat, completarea esteticii trebuie să se facă de filosofie, care s-a dezvoltat în urma filosofiei critice, așa de bine explicată de *Schopenhauer*. Era rezervată această misiune succesorilor acestui însemnat filosof: *Hartmann*, *Herbart* etc.

Pe cît știu însă, starea esteticii nu s-a îmbunătățit cu mult nici astăzi! Nu posedăm încă nici o carte științifică de estetică, care să trateze cu *metodă* și cu *sistem* chestiunile care sînt la ordinea zilei și să explice formele evolutive ale literaturii și ale artei, precum și toate *fenomenele estetice*.

Desigur, arta și literatura nu posedă încă sistemul său filosofic! „În nici o ramură a științei filosofice, zicea în 1872, ilustrul filosof german *Schasler*, în *Kritische Geschichte der Aesthetik* (p. 13), nu am putut găsi metode de investigație și de expunere așa de divergente și contradictorii, ca în estetică. Pe de altă parte, avem o frazeologie elegantă, fără fond și superficială; pe de alta, deși se observă o profunditate incontestabilă de erudiție și o mare bogăție de cuprins, întîlnim o terminologie filosofică, rău aplicată, ascunzînd cugetările cele mai simple sub aparența unei științe abstracte. În fine, între aceste două metode de investigație, și de expunere, există o a treia constituind, ca să zicem așa, trecerea de la una, la alta compusă de eclectism..."

Julius Mithalter în broșura sa: *Rätzel des Schönen (enigma frumosului)*, apărută de curînd, ne spune chiar că problema esteticii va rămîne întotdeauna o enigmă!

Scriitorul francez *Véron*, deplînge de asemenea starea esteticii. *„In n'y a pas de science*, zice el, *qui ait été plus que l'Esthétique livrée aux réveries de méthaphysicienes. Depuis Platon jusqu' aux doctrines officielles de nos jours, on a fait de l'art je ne sais quel amalgame de fantaisies quintessenciées et de mystères transcendentaux qui trouvent leur expression supreme dans la conception absolue du beau idéal, prototype immuable et divin es choses réelles* [5].

Neapărat, drumul nou al esteticii, arătat de spiritul științific al veacului nostru, nu este străbătut în toate părțile lui: cu toate acestea — orice s-ar spune — zărim deja oarecare lumină în jurul problemei reînnoite a esteticii. Mulți scriitori eminenți se întrec unii pe alții spre a străbate mai în toate direcțiile adevăratul domeniu a acestei părți a esteticii.

Partea bio-psihologică a esteticii, bazată pe studiul vieții *fizico-psihice*, datorește mult lui *Spencer*, *Bain*, *Grant Allen*, *James Sully*, *Kirchmann* (1801—1884), *Wundt*, *Helmholtz*, *Fechner*; — *partea sociologică* este studiată puțin de *Taine*, *Guyau*, *Prudhon*, *Pilo*, *Gosse*, *Letourneau*, *Seaille*, *Souriau*, *Aréat*, *Tarde*, etc.

[5] *L'Esthétique*, Paris, 1878, *Introduction*, p. 5.

Estetica, neapărat, de la *Schopenhauer* și *Herbart* a făcut un pas mai înainte, căci a înlocuit *metoda transcendentală* cu *metoda obiectivă* pentru a evita astfel empirismul, sau formalismul abstract. În loc de a pleca de la ipoteze, de la principii, ea pleacă, ca și fizica și fiziologia, de la fapte.

Obiectul ei nu mai este o abstracțiune metafizică, îmbrăcată de niște forme determinate de *numene*, ci viața noastră sufletească, manifestată de *motivele noastre estetice* și de tendințele noastre de a le concretiza în artă și a le comunica altora.

Punctul său de plecare, pe de altă parte, nu mai este *frumosul* — confundat adeseori cu d-zeu, cu binele și cu adevărul — ci, *arta și literatura*, în care se oglindesc *sentimentele* și toate *fenomenele estetice*, determinate de trebuința superioară a dezvoltării vitale — de trebuința de a cheltui excedentul vital, sau prisosul forțelor noastre psihice.

NOȚIUNILE FUNDAMENTALE ALE ESTEȚICII CONTEMPORANE

ORIGINEA ŞI EVOLUŢIILE ARTEI

Formele principale ale artei şi literaturii

I. ARTA PRIMITIVĂ

IDEE DESPRE ÎNCEPUTUL ARTEI

1. Forma fiziologică, reflexă a artei

Cele dintîi porniri artistice la animalele de diferite specii

Chestia începutului artei trebuie să servească de bază cercetărilor noastre. Numai asistînd, într-adevăr, la naşterea artei vom putea să ne facem o idee lămurită de această manifestare înaltă a activităţii noastre vitale, care trebuie să servească de bază la soluţia chestiunilor principale de estetică. Dacă nu ştim cum s-a născut arta, nu putem şti ce este ea, şi prin urmare, nici nu putem să ne dăm seama de starea sensibilităţii noastre în momentul în care sîntem împinşi de trebuinţa dezvoltării noastre din punct de vedere estetic, nici de cei dintîi factori estetici, care se asociază pentru a forma în noi sentimentul estetic şi a determina o operă de artă.

Dar, pe cît este de importantă această chestiune, pe atît este ea de grea. Cum am putea dobîndi noi o idee de începutul artei? Cum putem asista la naşterea artei? Această chestiune pare a fi insolubilă!

Unii au susţinut că arta este de origină divină, că este cauzată de geniile artistice, care primesc inspiraţie de sus — alţii, că este condiţionată de mediul fizic, alţii în fine, de mediul social, în epocile de civilizaţie a omenirii.

Nu discut nici una din aceste ipoteze, pentru motivul că nu convin metodei ce am adoptat. În loc de a pleca de la ipoteze este mai bine a pleca de la fapte [1]).

După spiritul filosofiei lui *Charles Darwin* (1809—1883, *Descent of man*), arta fiind expresia cea mai înaltă a activităţii vitale şi în special a trebuinţei perpetuării şi dezvoltării speciei, a iubirii, în fine, ce imortalizează lumea, cele

[1] Vezi mai sus, pag. 141—142.

dintîi urme ale artei sînt determinate de organismele animalelor inferioare nouă. Originea artei, o găsim, după ilustrul naturalist, în tendinţa completării sexelor prin iubire! Ciripitul păsărilor, cîntecul în fine al privighetorilor, prin care-şi cheamă soţia sa, este începutul muzicii. Se pare că frumosul este simţit nu numai de om, dar şi de animalele din care se coboară. Animalele se însoţesc după frumuseţea ce o simt şi-şi fac culcuşul lor, uneori într-un mod artistic, ca rîndunica şi alte păsări ce-şi împodobesc cuibul lor.

Această concepţie a *originii fizice* a artei deschise un cîmp vast cercetărilor ştiinţifice! *Gustul estetic* al animelelor inferioare, emoţiile estetice organice, inconştiente, produse de influenţa aerului, a luminii, a căldurii, a alimentaţiei, în fine, studiul artei la fiecare specie de animale: *mimica imitativă* la maimuţe; *imitaţia vocală* la papagali; *jocul muştelor* şi a altor insecte, aşa de bine descris de către *Bernardin de Saint-Pierre* — iată atîtea chestiuni care preocupă pe naturalişti, mai cu seamă de la *Darwin*!

Aceste chestiuni relative la *arta animalelor* sînt importante, căci ne arată din depărtare *mediul fizic* ca factor important al artei şi aruncă oarecare lumină asupra bazei ei fiziologice [2].

Dar, deocamdată, şi pentru a căuta începuturile artei nu mă opresc mai mult în această parte a esteticii darwiniste. Las acest studiu pe seama naturaliştilor, ca să ne convingă mai întîi, dacă, într-adevăr, pornirile animale, determinate de trebuinţele lor instinctive, a conservării individuale şi a speciei însuşesc cu adevărat caracterul estetic.

Să căutăm mai bine începuturile artei la om, căci numai el, în urma satisfacerii trebuinţelor sale, poate dispune de un prisos de energie vitală care determină jocul armonios al organelor în scop artistic. Celelalte animale cheltuiesc mai întreaga lor putere numai în scopul conservării individuale şi a perpetuării rasei lor, şi cînd dispun de un excedent de forţă, unele îl întrebuinţează repetînd într-un mod inconştient, vocea, sau gesturile oamenilor, care-i nutresc, precum fac maimuţele şi papagalii, iar altele-l întrebuinţează în mişcări, ce imită pe acelea făcute în scopul conservării lor. — Pisica în jocul său cu mingea imită acţiunea de a prinde şoarecii, cîinii imită mişcările ce le fac la vînat, sau în lupta dintre ei, etc.

[2] Vezi mai departe: factorii primitivi ai artei. Baza fiziologică a artei

2. Arta preistorică

Pentru a nu ne depărta mult de direcția naturalistă în cercetările originei artei, să plecăm din timpurile cele mai depărtate — dacă se poate, chiar din momentul atît de prețuit de Darwin, al coborîrii omului din maimuță!

Arta, neapărat, a început a se afirma odată cu omul, din timpurile cele mai primitive preistorice, atunci cînd nu exista istorie: nici instituții, nici legi. Civilizația a favorizat numai dezvoltarea artei, deja începută.

Dar, avem noi documente — urme de începutul artei la popoarele primitive, preistorice? Cum să cunoaștem primele încercări artistice ale omului primitiv? Cum? — Nașterea artei odată cu omul, nu este și ea o ipoteză?

Această ipoteză este sugerată și verificată de fapte, adică se naște din observare și se confirmă tot prin observare. Ceea ce ne sugerează această ipoteză sînt urmele de existență ale omului primitiv chiar din *vîrsta pietrei*, care constituie punctul de plecare al *științei preistorice*.

Avem, într-adevăr, un material foarte bogat de *artă preistorică*, descoperit în straturile pămîntului — material care legimitimează organizarea a două științe noi: *paleontologia* și *arheologia*. Aceste două științe pot răspunde cu succes la chestiunea noastră, dovedindu-se pornirea primitivă a omului pentru înfrumusețarea sa, locuinței sale, a instrumentelor de luptă, de lucru, în fine, a înfrumusețării locuinței sale veșnice, destinată rămășițelor sale pămîntești după ritualul de înmormîntare [3] a fiecărui popor.

Gustul de înfrumusețare al strămoșilor noștrii din *vîrsta pietrei* este probat prin sculele lucrate, aflate la gîtul și mîinele scheletelor, precum: inelele de piatră, brațelete și prin tot felul de obiecte și instrumente, care probează începuturile sculpturii și ale muzicii, precum: fluiere, bastoane ale șefilor triburilor *(bâton de commandement)*, pumnale, capete de animale și de oameni, sculptate și gravate etc [4].

În ceea ce privește începuturile arhitecturii avem *monumentele* megalitice din Irlanda, din Portugalia, Peru, Britania mare, etc [5].

---

[3] E. Cartailhac, *La France préhistorique*, Paris, 1896.

[4] Marquis de Nordaillac, *Moeurs et monuments de peuples préhistoriques*, Paris, 1888.

[5] Cunoscute în arheologie sub numele de tumuli (măguri), dolmeni, cromlehi, menhiruri.

Dar, nu numai *paleontologia* și *arheologia* ne dau idee de începutul artei; trebuie să ținem seama și de cercetările *etnografiei* și *sociologiei*.

Aceste științe, ocupîndu-se cu viața popoarelor, a societăților de la începutul lor, cu viața popoarelor sălbatice, ne fac cunoscute și tendințele artistice primitive.

Sălbaticul de astăzi este, neapărat, tipul omului primitiv — omul preistoric modern — și aceste științe au adunat un material foarte prețios pentru a ne face o idee serioasă despre artă la începutul ei.

Primele descoperiri, primele fapte care ne călăuzesc în această materie, sînt lucrările manuale ale omului primitiv, făcute cu scop de a se împodobi și alte lucrări create de el pentru a petrece — sînt în fine, operele de artă, clasificate și așezate într-o ordine sistematică la muzee și biblioteci, după cum sînt așezate animalele și plantele în muzeele zoologice și în institutele de botanică [6].

În privința lucrărilor de înfrumusețare, sau împodobire, se știe că sălbaticii își zugrăvesc și sculptează corpul lor, își roșesc pielea și își desenează pe corp tot felul de hieroglife, își spintecă buzele, își fac borte prin nas și urechi, pentru a-și atîrna bijuterii, ca să pară mai frumuși!

Înfrumusețarea, neapărat, depinde de modă, de obiceiul fiecărui trib! *Australienii* înainte de a merge la joc își trag pe picioare și pe piept linii roșii și albe, care se combină între ele, în oarecare forme. *Mamelucii*, pe de altă parte, dau pe obraz și pe tot corpul cu un fel de pomadă roșie. *Fuegianii* fac pe obrazul lor niște desene cu culori albe, negre și roșii. *Mongoloizii (de la Malacca din Indochina)* își vopsesc chiar dinții cu negru. Asupra acestui din urmă fapt ni se povestește că un servitor al regelui din Cochinchina vorbea cu dispreț de femeia ambasadorului englez (1821), fiindcă avea dinții albi, ca acei ai cîinelui.

În *Birmania*, populația fiind mai civilizată, are o idee mai deosebită de frumos; femeile cred că se fac mai frumoase dacă-și pun pudră pe obraz și dacă își vopsesc umerii obrazului, buzele și unghiile cu roșu.

Din aceste mode de înfrumusețări, care ne par curioase, se păstrează cîteva chiar la popoarele europene, ca o moștenire a trecutului lor sălbatic. Dacă nu ne sfredelim obrazul ca eschimoșii, pentru a introduce o piatră ascumpă, ne sfredelim însă urechile, în fine, ne înfrumusețăm în fel de chipuri!

---

[6] Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, 1894.

Astfel, sălbaticii au și ei un fel de *gust de înfrumusețare!* Aceia care au călătorit în Africa, s-au minunat de pieptănăturile de tot felul ale femeilor. Punînd prin păr fel de fel de plăci, de diademe, femeile pieptănîndu-se, ridică părul împletit așa de sus, încît pieptănătura lor seamănă cu o cască de jandarm, sau cu orice fel de construcțiune complicată. Opereta comică, numită „*Micado*", ne face să vedem modele de asemenea pieptănătură chiar și la bărbați!

Dar, *gustul artistic* nu s-a manifestat la început numai prin dorul de înfrumusețare. Sălbaticul iubește *jocul și muzica vocală și instrumentală*, în fine, se poate constata la el chiar oarecare gust pentru *artele decorative, grafice și plastice:* pentru pictură și sculptură, — astfel că, *aptitudinea estetică este înnăscută* în om; ea nu începe odată cu dezvoltarea intelectuală și morală.

5. Artele la sălbatici

Prima artă, cea mai inferioară care s-a dezvoltat la sălbatici a fost *jocul*, ca o expresiune a mișcărilor determinate de *prisosul de putere* ce trebuie cheltuit, de trebuința mișcării fizice, cerută de emoțiile sufletului, în fine, de mulțumirea sufletească, în urma izbînzii lor la vînătoare.

Dansul vînătorii este cea dintîi formă a artei. Acest fel de *joc* se reduce de obicei la imitarea mișcărilor animalului, urmărit la vînat: a ursului, a taurului etc. Vînatul fiind ocupația de căpetenie a lor, înainte de a merge la vînat, se apucau să joace imitînd mișcările animalelor pe care voiau să le prindă. Australienii imitau mișcările cangurului, kamtchagalii, pe acelea ale ursului, etc.

Războiul, fiind un alt fel de vînătoare, în care omul servește de vînat omului, își are și el jocurile lui, care-l preced, sau îl urmează [6]. Aceste jocuri sînt însoțite de cîntece sau de muzică și imită mișcările luptei. Călătorii care au asistat la jocurile lor, au fost tare impresionați, văzîndu-i cum joacă învîrtind în mîinele lor armele, cum, în sfîrșit, lovesc pe un inamic închipuit. La aceste jocuri nu i-au parte femeile, deoarece aceste jocuri nu sînt decît niște exerciții de război, dar, de îndată ce femeile iau parte la joc, jocul își schimbă caracterul, devine cu totul erotic, pasionat, indecent, se asemănă pînă la un oarecare punct cu baleturile de la operă, dar deloc cu jocurile din saloanele societăților civilizate.

[7] *Dr Letourneau, La Sociologie*, Paris, 1894.

Există, de asemenea, la sălbatici, și *jocuri religioase, jocuri de secriș, de culesul viilor*, etc. Sălbaticii au imitat chiar și mișcarea astrelor în principalele scene ale legendelor cosmice. Și, astfel, *dansul* acesta spontan este *originea dansului ritmic, cadențat*, ce s-a observat pe scena teatrului grec și modern.

Sălbaticii au de asemenea *muzica* lor. Ei imită, sau reproduc modulațiile infinamente variate ale țipătului și ale vocii. Este cunoscut că orice impresiune tare simțită, mai cu seamă de omul primitiv, se exprimă în afară prin mișcări reflexe, prin contracțiuni musculare. Prin contracțiile mușchilor laringelui, într-devăr, omul primitiv scoate niște sunete, pe care le modulează în conformitate cu simțirea sa. Acest lucru explică faptul că muzica are aceiași origine ca și limbajul. Muzica vocală nu este decît o urmare a articulațiilor noastre. Sălbaticii cîntă peste tot locul! Eschimoșii din America de nord, polinezienii, indochinezii, australienii cîntă cu toții melodii și arii care amintesc cîteodată faptele strămoșești — biruințele zeilor și ale eroilor.

Cook, în *Historie universaille des voyages* (vol. IX) ne spune, că în Noua Zeelandă, în Tahiti, se cîntă în arii tradițiile strămoșești, creația universului polynezian, etc.

Astfel, dacă originea jocului este un *reflex* al bucuriei, originea muzicii este *țipătul spontan* al bucuriei, sau al durerii, al iubirii, sau al mîinei!

Dar, dacă nu putem contesta că *muzica vocală* este o dezvoltare a țipătului, nu putem contesta, de asemenea, că *muzica instrumentală* este o modificare a huetului. Deîndată ce omul a simțit plăcere de a auzi oarecare huete, a simțit și plăcerea de a le reproduce inventînd mai întîi un fel de tobă, care era un fel de cilindru, pe care era întinsă o piele de animal. Călătorii au observat la toți sălbaticii un asemenea instrument, din care au derivat alte instrumente, precum placa metalică ori de lemn, sau toaca, cu care cei credincioși chemau la templu lumea spre a face rugăciuni.

După tobă, care producea sunete aproape muzicale și servea a însemna cadența în jocuri, sălbaticii au inventat diferite alte instrumente muzicale — precum: fluierul, cornul, flautul, trompeta. În Asia găsim chiar instrumente cu coarde, precum lira, harfa, mandolina, etc., care s-au adoptat mai tîrziu de egipteni.

Nu insist mai mult asupra acestui punct! Omul a cîntat, a făcut muzică, deîndată ce a simțit trebuința de a-și exprima bucuria, sau tristețea sa. Muzica a fost țipătul de mulțumire și de suferință! Pretutindeni muzica a existat sub forma

corespunzătoare cu dezvoltarea raselor. Sălbaticii sînt entuziasmaţi de muzică mai mult decît diletanţii societăţilor europene. Se zice că echimoşii[8] cînd ascultă muzică simt o mare plăcere, întind gîtul şi dau părul de la ureche într-o parte pentru ca să nu piardă o singură notă![9]. Există chiar rase de sălbatici, care pentru muzică uită să mai bea, sau să mai mănînce, care simt o plăcere exaltată, căzînd chiar într-o stare aproape epileptică!

În ceea ce priveşte artele *grafice şi plastice*, se pot constata, de asemenea, urme de formele lor primitive la popoarele sălbatice. Cu cît omul s-a desfăcut de animalitate, cu atît a simţit trebuinţa de a simboliza în afară imaginile lor mentale, prin linii şi culori, în fine, prin forme materiale de tot felul săpate în piatră, în bronz, în aramă etc.

În ţările sălbatice şi mai cu seamă în Polinezia s-au găsit diferite statui vechi de o mărime considerabilă, rămase de la strămoşii polinezienilor de astăzi. Acest gen statuar ne aminteşte arta egiptenilor sub o formă, neapărat, cu totul inferioară. Dar *sculptura*, care s-a practicat mai mult a fost cea *decorativă* lucrată în lemn, şi care se reducea mai cu seamă la combinarea geometrică a liniilor. Reproducerile în relief a oamenilor şi a animalelor sînt foarte rare. Sălbaticii nu practicau decît sculptura mică de ornamentaţie, fără eleganţă şi exactitate. Numai popoarele orientale: indienii, asirienii, egiptenii au adus sculptura la un oarecare grad de perfecţiune. S-au aflat la aceste popoare statui colosale ce reprezentau divinităţi, vase ornate cu desene, statuiete, etc.

În fine, pentru *arta desenului* precum şi pentru *pictură*, oamenii primitivi au avut un oarecare gust deşi cu mult mai inferior. După cum am văzut, sălbaticii, iubesc coloritul, boesc tot ce produc, în fine iubesc a orna lucrurile, pînă chiar figura şi corpul lor cu fel de fel de chipuri şi de reprezentări. S-au descoperit în straturile pămîntului arme lucrate în os, şi alte obiecte cu fel de fel de desene, reprezentînd ceva din viaţa sălbaticilor, precum: prinderea balenelor, vînatul urmărind animalele, etc.

Nu uit încă a spune că arta, sub forma aceasta primitivă, inconştientă, ca manifestare a unei aptitudini naturale şi înnăscute, există şi la începutul timpurilor istorice. Ce sînt, într-adevăr, legendele, descripţiile, imnurile făcute în onoarea

---

[8] Locuitori de pe lîngă fluviul Mackensi.

[9] *Parry, Hist. univ. de voy.* vol. XL, p. 459.

divinităţilor la popoarele orientale, decît expresiunea simţirii primitive, spontane a omului? Aceste manifestări ale vieţii primitive a omului sînt, desigur, expresiunea emoţiilor provocate de frica oamenilor de puterile supranaturale. În ignoranţa sa, în întunericul conştiinţei sale, omul cheamă în ajutorul său divinităţile, ca să-l scape de demonii închipuiţi! Se ştie că imnurile vedice, descripţiile, legendele, dramele celeste ajung cu timpul în literatura celor vechi a se transforma în poeme epice.

4. Caracterul artei primitive

Formularea problemei estetice a originii artelor

Din cele ce am stabilit pînă acum putem înţelege că *arta este un fenomen al evoluţiei*; ea se *naşte din jocul neinteresat* al organelor odată cu omul, ca un fenomen natural determinat de dispoziţiile organelor noastre şi manifestat prin mişcările şi actele omeneşti.

Omul, înainte de orice civilizaţie, are deja o artă care se manifestă prin confecţionarea decorativelor, prin desene de tot felul; el ştie, pe de altă parte, a juca, a cînta, deşi sub o formă cu totul rudimentară.

Arta, sub această formă primitivă este, neapărat, cu totul *spontană* şi *impersonală*, căci manifestă sentimentele colective ale rasei şi nu se poate atribui nici unui artist, sau poet. Ea este *naţională*, *socială*.

Pe de altă parte, aptitudinea artistică nu se poate atribui unei facultăţi anume determinate, cugetării de exemplu aşa cum s-a atribuit într-un mod general fără nici o bază de unii filosofi. Arta nu exprimă, mai cu seamă la începutul ei, cugetarea cu ideile ei. Ea se naşte înaintea cugetării. Omul nu caută mai întîi să-şi dea seama de lumea în care trăieşte, ci de impresiunile sale, de plăcerile ochilor şi ale urechilor.

Este o greşeală prin urmare de a se zice că arta într-un mod general este expresiunea ideilor noastre. Dacă ar fi adevărată această ipoteză, apoi oamenii primitivi — fiind mai apropiaţi de lumea ideală decît cei civilizaţi, care au moştenit apucăturile strămoşilor, iar nu ideile divine — ar reproduce mai cu exactitate tipurile despre care ne vorbeşte *Platon*, că le-au cunoscut într-o lume anterioară. Arta sălbaticilor ar trebui să fie mai perfectă decît toate artele,

să servească chiar de model modernilor. Dar am văzut că descoperirile făcute de știință sînt contrarii acestei ipoteze. Regele animalelor și al lumii la început nu este un d-zeu căzut, cum spune legenda, ci un animal, care se mișcă după impresiile ce lumea face asupra sa.

Dar, cum putem acum explica arta ca un *fenomen al evoluției?* Care sînt anume factorii săi subiectivi și obiectivi, ce se asociază, sau se combină pentru a reflecta în afară starea noastră de emoționalitate? Originea artei este ea lumea materială, sau constituția noastră psihologică și în special, prisosul de energie nervoasă, care descărcîndu-se în nervi și în mușchi și producînd o zguduire nervoasă se transformă în acțiuni reflexe motrice? Mișcarea aceasta nervoasă este ea provocată de lumea dinafară, sau de oarecare impulsiuni interne, de *jocul* organelor nervoase, sau de asociația, ori de *jocul* facultăților noastre sufletești?

Iată problema estetică, relativă la originea artei, care are nevoie spre a primi o soluție nu numai de datele paleontologiei, arheologiei, etnografiei și sociologiei, dar mai cu seamă de fiziologie și psihologie.

Dar aici, în această parte a esteticii, ocupîndu-ne și cu evoluțiile artei, rezervăm soluția acestei însemnate chestii după acest studiu, la partea din urmă a acestei scrieri intitulată: *Inducțiile relative la problemele esteticii contemporane.*

II. ARTA ȘI LITERATURA SIMBOLICĂ

1. Caracterul simbolismului în arta și literatura popoarelor orientale[1]

Dacă arta nu se naște deodată sub forma sa perfectă, ci sub o formă cu totul imperfectă, supunîndu-se legii comune a evoluției, care sînt formele evolutive ale activității artistice a tuturor popoarelor în decursul vremii?

Aruncînd o privire asupra mișcării și direcției artistice, constatăm că există atîtea forme artistice și literare, cîte sînt și aptitudinile artistice ce se dezvoltă cu încetul la diferite popoare.

Cea dintîi formă, ce o întîlnim în urma epocii preistorice este *forma simbolică.*

Care este caracterul acestei forme?

Această formă are un caracter *enigmatic* și *misterios*, deoarece ea, prin operele sale, nu exprimă ceva determinat ce s-ar putea găsi în natură, ci un ce *închipuit (simbolizat)*, nedefinit, neînțeles. Sub această formă, arta nu este *reflexă* — un rezultat al mișcării sistemului nervos, provocată de *excitația* unui lucru, sau a unei ființe reale — ci, rezultatul unei impulsiuni interne, unei *imagini*, care mișcînd aparatul nostru psihologic și transformîndu-se într-un *sentiment* se exprimă în afară prin ceva ce nu corespunde cu nimic real.

Obiectul de expresiune al artei simbolice, într-adevăr, deși este sensibil, nu corespunde cu nimic din real. Artistul prin *formele sale simbolice* voiește a exprima în afară ceva ce simte, fără să vadă, ceva de care se teme, fără să vadă, ceva ce inspiră admirare, dar de care nu-și dă seama — voiește, cu alte cuvinte, a-și exprima sentimentul, sau iubirea sa de divinitate!

---

[1] Acest studiu s-a publicat în Convorbirile literare an. XXVIII (1894), p. 412.

Înaintea spectacolului măreț al naturii, cu fenomenele sale diverse, omul, desfăcîndu-se de trebuințele sale fizice, începe a-și da seama de *inferioritatea* sa față cu universul și concepe puteri supranaturale, care-l emoționează și-l face a exprima în afară prin opere de artă această admirare, această frică.

Simbolismul este cel mai vechi sistem artistic și literar; el s-a născut din trebuința omului de a-și reprezenta prin imagini sensibile sentimentul interior pentru o putere universală, necunoscută.

Acest sistem putem să-l studiem mai întîi în *poezia și arta orientală*, manifestată prin monumentele de tot felul prin care popoarele orientale au căutat să exprime *starea* lor de *religiozitate*. Pretutindenea la popoarele orientale: la *indieni*, la *perși*, la *egipteni*, *evrei*, *asirieni*, *babilonieni*, etc., nimic nu este reprezentat în monumentele lor artistice, afară de *concepțiunea necunoscutului*.

Principiul artei, la aceste popoare, este divinitatea, manifestată prin diferitele forme artistice, create pentru a ne-o închipui.

Arta, sub aceste forme, ca și sub forma primitivă, determinată de instinct, este *inconștientă* și *impersonală*. În jocul său, artistul, de la început se uită, se pierde în conceptele sale, confundînd imaginea, simbolul cu obiectul de artă — cu lucrul pe care-l reprezintă, adică cu divinitățile. Așa, templele, monumentele, statuile, poeziile sînt pentru orientali niște lucruri sfinte, sau niște persoane active, cu voința lor proprie, care amenință pe om, îl pedepsesc, sau îl răsplătesc după meritele sale.

În această fază a artei la orientali, se pare că nu omul este cel care crează operele de artă, ci o putere invizibilă, care însuflețește operele artistice cu formele sale divine, nepieritoare. — Arta fiind în totul *impersonală*, neatîrnînd de silința ce-și dă artistul, s-a crezut că originea acestei forme este *inspirația divină*, care crează lucrurile de artă, după cum a creat lumea întreagă.

2. Sistemul artei și literaturii simbolice

Simbolismul este forma mistică a artei, care nu caută principiul său în natura noastră, ci în puterea universală a vieții, în *unitatea universală*, ce învăluie totul: *materia* și *sufletul*, *binele* și *răul* — *unitate*, la care se reducea *d-zeul* orientalilor.

Această *formă simbolică* a artei — ca manifestare inconștientă a unei aptitudini naturale, este determinată, neapărat, mai mult de emoția provocată de frica oamenilor de puterile supranaturale. În neștiința sa, omul, cheamă în ajutor divinitățile, le onorează prin monumente și statui, pentru ca să fie nemuritor, ca să trăiască în veci împreună cu zeitățile, — să nu fie nimicit de demoni!

Orientalii, afară de evrei, n-au o idee precisă de divinitate. Totul este d-zeu, și astfel tot ceea ce poate primi o formă, tot ceea ce poate *simboliza unitatea universală* este ceva d-zeesc!

Panteismul idealist însuflețește, desigur, arta la orientali. D-zeu este unitatea imobilă — care învăluie totul — care este cuprinsă în toate lucrurile, dar care se distinge de orice lucru. El este în toate lucrurile, fără a fi în niciunul. Această idee de a vedea pe d-zeu în toate lucrurile, constituie sufletul artei. Arta prin formele sale arătîndu-ne pe d-zeu ne înalță pînă la el. *

Scopul, prin urmare, al artei era de a ne înălța în regiunile *sublimului*, de a ne face prin simboluri să zărim pe d-zeu!

3. Simbolismul la indieni

Indienii pleacă de la ființa universală, reprezentată ca imanentă în toate lucrurile și care se dezvoltă prin divinitățile de tot felul. Acești zei n-au, neapărat, o existență hotărîtă — deoarece se pierd în *Brahma*, singurul care spiritualizează, divinizează toate lucrurile — care dă viață, lumină, inteligență — care emoționează, în fine, sufletul poetului și al artistului.

Iată cum, în *Bagawad-Gita*, d-zeu se revelă lui *Krișna* și spune *ce este el*: „Să ști că eu sînt originea acestui univers... În afară de mine nu există nimic superior. Toată această vastă colecțiune de ființe se țin de mine, după cum un șir de mărgăritare se țin de firul ce le unesc. Sînt vaporul în apă, lumina în soare și lună, cuvîntul mistic în *sfintele* scrip-

* În sprijinul unei prezentări obiective, Leonardescu încearcă să surprindă caracterele artei și literaturii simbolice, caractere asimilate tipologic într-o oarecare măsură „artei simbolice" în accepția hegeliană. Evident, că, prezentarea intenției ideologiei religioase de a ridica omul în „regiunile sublimului" trebuie înțeleasă în contextul istoric care a generat acest tip de artă. Leonardescu și afirmă, de fapt, că este vorba de o stare trecută: „scopul, prin urmare al artei *era* (s.n) de a ne înălța în regiunile sublimului". *(n. ed.)*

turi; sînt în om puterea bărbătească, dulcele parfum în pămînt, strălucirea flăcării, viața în toate ființele, *contemplarea* în acei ce trăiesc retrași de lume. În ființele viețuitoare sînt forța vitală, în înțelept, înțelepciunea, în oamenii iluștrii, gloria. Astfel, toate ființele adevărate vizibile și invizibile se țin de mine; *dar, nu sînt eu în ele, ci ele sînt în mine*. Universul este uimit de atributele mele și să mă cunoști bine că eu sînt *imutabil*".

Ei bine, această idee a divinității, care captivă pe indieni, captivează și pe artiști și pe poeți! Absorbiți în ființa supremă, prin ajutorul *nirvanei* — care nu era decît un fel de contemplare mistică — poeții fac imnuri în onoarea divinității și artiștii reprezintă prin forme sensibile atributele esențiale ale lui d-zeu, care se revelă pretutindeni simțurilor în natură.

Dar, oricît de lămurite ar fi formele sensibile, oricît s-ar deosebi ele de ceea ce este divin, poetul și artistul, absorbindu-se în ființa supremă prin contemplare, nu exprimă decît ceea ce este divin, ceea ce este sfînt.

Este o greșeală de a se crede că operele de artă ale indienilor nu sînt considerate ca lucruri sfinte. Se pot, într-adevăr, deosebi operele de artă ale indienilor, de cărțile sfinte ale occidentalilor, din cauza formei lor, dar, de către indieni au fost considerate tot ca sfinte.

Această tendință mistică a poeților de a se identifica cu d-zeu, și odată cu ei de a identifica și mulțimea, este *originea epopeeii* care exprimă sentimentele mistice ale poporului.

Se știe că *opera epică este Biblia unui popor*; orice națiune mare are o asemenea carte poetică, cu adevărat *națională*, care exprimă geniul său. Din acest punct de vedere, aceste monumente nu sînt decît expresiunea sentimentelor unei națiuni.

Un singur lucru numai mai trebuie observat. Nu toate bibliile au forma poetică a *epopeeii* indienilor: a *Ramayanei* și *Mahabharatei*. Poemele indienilor se prezintă cu un caracter deosebit; sînt religioase, *sfinte* și în același timp au formă poetică.

Nu este tot astfel cu celelalte scrieri religioase, biblice. Unele au caracterul religios, dar n-au forma unei opere de artă, altele au forma unei opere de artă, dar n-au caracterul sfînt religios.

Astfel, vechiul testament conține cîteva povești epice, amestecate cu bucăți poetice, dar nu formează un tot artistic. De asemenea, *Coranul* musulmanilor are caracterul religios sfînt, dar nu artistic, .

În fine, grecii n-au o biblie poetică, religioasă, *Iliada* și *Odiseea*, lui Homer n-au un caracter pur religios, ca *Ramayana* și *Mahabharata*.

Trebuie încă să observ că poezia indienilor se deosebește foarte mult de poezia și de sentimentul romantic al occidentalilor. Poezia occidentalilor, deși ne unește cu natura prin *simpatie*, totuși, în această poezie sufletul este mai neliniștit, mai puțin liber, căci este tulburat de pasiuni, de dorințe și aspirațiuni. Cîntările populare, de exemplu cele ale poporului român, tulburat necontenit, ne fac să vedem pe român susceptibil, iritabil, amărît, ocupat de sine.

Nu se observă același lucru la poezia indienilor. Aici, sufletul poetului, identificat în închipuirea sa cu natura lui d-zeu, cu sufletul universului, se simte în această stare de extaz, de uimire, cu totul fericit. Pierdut cu desăvîrșire în ființa divină nu mai suferă nimic nu mai este inspirat de nimic — nu mai este inspirat de nici o pasiune și se lasă să fie condus de inspirația sa!

Dar, ceea ce ne face să credem că operele artistice ale indienilor — deși mai deosebite, mai clare prin forma lor — se confundă cu ceea ce este divin sînt și *monumentele arhitecturale*, care erau considerate tot ca divine. Observăm, într-adevăr, în privința arhitecturii, că indienii exprimau cultul lor prin monumente gigantice de tot felul precum erau: coloanele de piatră masivă, ridicate în formă de turnuri și de piramizi, mai largi la bază decît la vîrf. Aceste monumente arhitecturale nu simbolizează, într-adevăr, altceva decît *memoria divină* — căci erau considerate ca obiecte de venerațiune. Cea mai mare parte dintre coloane erau săpate înăuntru pentru a se așeza statui și imagini divine.

Trebuie observat însă că *arhitectura subterană* a luat la indieni o dezvoltare mai puțin însemnată din cauză că indienii ardeau morții, sau lăsau cadavrele să putrezească pe pămînt. După ideile lor panteiste nu era nevoie să se păstreze corpul, ca un exemplar al personalității — fiindcă după moarte personalitatea omului se poate pierde în ființa supremă Astfel monumentele subterane ale indienilor, cum sînt acelea de la Salsetto, de pe lîngă Bombay nu sînt lăcașuri pentru morți și n-au putut fi făcute de indieni, ci de mahomedani.

4. Simbolismul la Egipteni

Descrierea monumentelor egiptene. Aprecierea artei egiptene după aceste monumente

Simbolismul primeşte o dezvoltare mai mare la egipteni. Egiptul este ţara simbolului a enigmei artistice. Aici, oamenii simt mai multă trebuinţă de a reprezenta într-un mod simbolic misterele lumii acesteia. Conduşi însă numai de instinctul lor artistic, îşi manifestă sentimentul lor mai mult prin arhitectură. Sculptura şi pictura nu sînt decît un apendice al arhitecturii — destinată mai tîrziu a se dezvolta într-un mod independent. Se ştie că poporul egiptean este un popor de arhitecţi, care au umplut ţara lor cu un număr însemnat de monumente gigantice, din ce în ce mai variate, ce fac astăzi preocuparea învăţaţilor.

Dar, aceste monumente, pline de inscripţiuni hieroglifice sînt mute, misterioase şi nu ne spun nimic! Ele sînt o manifestare a silinţelor spiritului egiptean de a manifesta simţirea sa înai 'ea enigmei misterioase a lumii, care constituie problema ligiei şi a filosofiei.

Se pare că concepţiunea care serveşte de bază artei egiptene, este *mitul lui Osiris*, — zeul egiptean care crează toate ucrurile, le nimiceşte şi le inviază. După această concepţiune, arta mai simbolizează şi *ideea morţii* şi a *vieţii eterne*, menţinute de d-zeul lor — idei care se traduc în afară prin fel de fel de forme simbolice din ce în ce mai complicate — prin operele, în fine, ale arhitecturii egiptene.

Există o *arhitectură subterană* pentru cei morţi, reprezentată prin morminte, şi *o arhitectură pentru cei vii*, care se manifestă prin construcţii grandioase la suprafaţa solului.

Arhitectura care se înalţă deasupra solului, este reprezentată prin *obeliscuri*, *memnoni*, *temple*, *labirinturi etc.*

Obeliscurile cu herioglifele, sau înscripţiunile lor, erau consacrate zeului soarelui; — ele erau nişte monumente ridicate în onoarea divinităţii, fără nici o utilitate practică, căci nu serveau nici de lăcaş divin, sau de temple. Aceste monumente erau numai un simbol al soarelui, către care se înalţau spre a primii razele sale. Obeliscurile, prin forma lor regulată, măsurată, prin mărimea lor, făceau admiraţia lumii — deşi nu împrumutau formele lor nici de la natura organică şi vieţuitoare, nici de la natura omenească.

Memnoanele, erau niişte statui colosale ce aveau o formă omenească, construită în onoarea zeului *Memnon*, fiul aurorii. Aceste statui serveau pentru a simboliza acest zeu, căruia trebuia să i se facă sacrificii. Găsim, de asemenea, în Egipt *sfinxuri*, nişte statui cu capul de om şi corpul de leu, de o mărime tot atît de colosală, ca şi statuile lui *Memnon*. Unul dintre cele mai însemnate *sfinxuri* este acela care s-a găsit în apropiere de grupa piramidelor, de la Cairo. Ceea ce face admiraţia tuturor este că aceste monumente artistice, în lungime de 148 picioare şi în lărgime de 65, sînt făcute dintr-o singură bucată tăiată în stîncă — lucru care arată începutul sculpturii la egiptenii.

Există cu toate acestea sfinxuri care erau un produs şi, al arhitecturii, lucrate spre a împodobi întrările în temple sau în lăcaşurile divine. Trebuie încă să notez că sfinxurile, deşi au un caracter independent de orice întrebuinţare, serveau, cu toate acestea, de multe ori, ca ornamente la construirea zidurilor templelor, ba chiar ca părţi ale zidurilor.

Templele egiptene sînt nişte construcţii deschise, fără acoperămînt, fără uşi, fără ziduri interioare şi mai cu seamă fără galerii. Intrînd în ele ni se pare, că ne găsim într-o imensă pădure de *coloane* şi de *memnoni*, care nu se mai sfîrşesc, care se continuă poşte întregi!

Ceea ce deşteaptă mai întîi admiraţia spectatorului este munca colosală a atîtor generaţii de artişti, fără alt scop decît acela al cultului divin. Faţă cu atîtea monumente, înşirate într-o ordine sistematică, credem că sîntem într-un muzeu de scultptură, sau în biblioteca poporului egiptean, căci fiecare dintre aceste construcţii mărețe simbolizează ceva — exprimă viaţa şi credinţa societăţii, prin inscripţiile ce cuprind şi prin aranjamentul lor.

Labirintele sînt nişte curţi mari cu drumuri de coloane, care taie din cînd în cînd căile cele mari de comunicaţie într-un mod cu totul enigmatic. Ele servesc a instrui pe călător, fiind silit a trece prin zidiri colosale enigmatice, care sînt construite dedesubtul şi deasupra solului în două rînduri, cu săli colosale.

Cel mai mare labirint avea întinderea lacului Moeris. Herodot, care-l văzuse ne spune (II, C. 148), că era construit de cei doisprezece regi ai Egiptului, zidit în două rînduri. Rîndul de sus al construcţiei ce se înălţa deasupra solului, vizitat mai deaproape de Herodot, era împărţit în 12 curţi, despărţite prin porţi. Aceste curţi comunicau cu nişte odăi, care, la rîndul lor, comunicau cu săli mari, ce, de asemenea,

conduceau în alte curţi, astfel că acest monument era aşa de mare încît cineva mergînd prin el se rătăcea. Pentru a străbate cineva asemenea monumente trebuia să facă o călătorie întreagă, petrecînd astfel timpul într-un mod plăcut, din cauza emoţiunii ce ele ne produceau.

Herodot adaugă: că drumurile, ce străbat aceste monumente l-au impresionat foarte mult, deoarece la fiecare pas întîlnea ceva, ce-l înfiora, ce-l făcea să aibă un sentiment indescriptibil! Orice coloană, orice statuie simboliza ceva; pe fiecare zid era cîte o inscripţiune, ce-ţi deştepta curiozitatea!

Dar, oricît de mult ne-ar deştepta curiozitatea, oricît de mult ne-ar înălţa subiectivitatea noastră, aceste monumente, ridicate la suprafaţa solului, nu se pot nici chiar compara în splendoare cu construcţiile care le servesc de bază *dedesubtul pămîntului*.

Arhitectura subterană, într-adevăr, este şi mai măreaţă, mai extraordinară! Ea ne apare cu un caracter deosebit!

Zidurile subterane erau nişte catedrale, unde aici se aduna poporul pentru cultul său religios, şi în amintirea celor morţi. Ele erau făcute sub pămînt, nu atît pentru a slăvi pe d-zeu, dar mai cu seamă pentru gloria regilor şi a oamenilor morţi, înzeiţi. Aci se păstrează morţii îmbălsămaţi sub formă de *mumii*, pentru a li se eterniza personalitatea lor, pururea nemuritoare! — Egiptenii, într-adevăr, credeau că sufletul este nemuritor, că poate trăi fără corp, că, personalitatea noastră chiar nu se nimiceşte dacă păstrăm originalul corpului pînă la întoarcerea sufletului după trei mii de ani, cît îi trebuie ca să străbată scara întreagă a animalităţii, adică seria întreagă a tuturor fiinţelor însufleţite, de la cele mai inferioare, de la treapta de jos a formelor animalice şi pînă la cea de sus, unde este aşezată viaţa noastră [2].

Numai asemenea idei de viaţă şi de moarte, explică, neapărat, această origine sfîntă a locuinţei morţilor egipteni în templele lor şi justifică mormintele lor construite într-un mod admirabil cu *piramidele* lor gigantice, ridicate deasupra lăcaşului etern.

Cunoaştem destul de bine astăzi cum erau *Necropolele* la *Memfi* şi *Teba* — în urma expediţiunii lui Napoleon în Egipt, care luase cu sine o mulţime de arheologi şi artişti, ce au

[2] A vedea pentru cunoştinţa obiceiurilor egiptene: *Maspero Le tures d'Histoire ancienne*, 1890 şi *Histoire ancienne des peuples de l'Orient;* iar pentru egiptologie: *Manuel de l'Archéologie Egyptienne*.

descris toate monumentele — din faimoasa carte „*Description de l'Egypte*" şi în urma aflării secretului heroglifelor de către *Champollion* (1790—1832), prin ajutorul cărora s-a reconstituit istoria Egiptului, ce formează astăzi o ştiinţă deosebită, numită *Egiptologia*.

La *Memfi*, fiecare mormînt cuprindea trei părţi: a) o sală mare, unde se adună publicul şi se făceau ceremonii religioase; b) o odaie, unde se păstrau statuile şi imaginile mortului, şi c) cavoul funebru, în care se intra prin nişte galerii, unde era depus *sarcofagul*, ce cuprindea corpul îmbălsămat al mortului (*mumia*). Pereţii tuturor acestor odăi erau împodobiţi cu tablouri şi sculpturi în relief, iar sălile erau decorate cu statui în piatră şi în bronz, reprezentînd populaţia, lumea de care era înconjurat mortul trăind, cu alte cuvinte, reprezentînd amicii mortului, aşa cum erau ei, cu caracterul lor individual.

La *Teba*, pe de altă parte, *necropolele* erau astfel formate: drumul, care conducea la templu era împodobit de amîndouă părţile cu sfincşi, aşezaţi în linii paralele pe o întindere de doi kilometri. La intrare în ograda templului erau obeliscuri, piramide şi statui colosale. Ograda era străbătută de mici lacuri, pe care pluteau bărci mari şi frumoase, încărcate de imagini divine. În fundul ogrăzii se deschidea o sală mare, numită sala poporului, susţinută de coloane de toată frumuseţea! Interiorul templului, care cuprindea sanctuarul, era de o mărime colosală, ce uimea pe oricine, nu numai din cauza dimensiunii sale enorme, dar şi din cauza gustului arhitectonic al coloanelor, pe care se aşeza templul, precum şi al statuilor de tot felul.

Dar, fără îndoială, cele mai vechi monumente ale egiptenilor erau piramidele! Acestea ne uimesc şi mai mult prin mărimea lor colosală, care ne face să ne gîndim la perseverenţa spiritului omenesc, — la silinţa, ce şi-a dat-o de a face asemenea construcţiuni gigantice, indescriptibile.

Piramidele erau mai cu seamă ridicate în onoarea regilor. În interiorul lor s-au găsit camere, săli, canaluri subterane, în fine drumuri trebuitoare pentru sufletul morţilor. Mormîntul regelui, descoperit de Belzoni, avea o întindere de o leghe sub pămînt. La egipteni era obiceiul, mai cu seamă la vechiile dinastii tebane, ca fiecare monarh să ordone a i se face mormîntul de la începutul domniei sale. Dacă suveranul trăia mult, mormîntul era vast şi decorat într-un mod strălucit; dacă guverna puţin, mormîntul era mic şi chiar rămînea neterminat.

Toate aceste monumente ne sugerează o idee măreață despre arta egipteană [3]. Nici un popor în vechime, în afară de poporul grecesc, nu s-a distins mai mult în artă, și mai cu seamă în arhitectură, ca poporul egiptean.

„*Il y a chez lui* — zice profesorul de la școala *Frumoaselor-arte* din Paris, *Viollet-Le-Duc* — *une observation très fine du geste, mais l'influence hiératique se manifeste encore par la reproduction du même geste chez un nombre plus ou moins grand d'individus, qui sont animés d'un même sentiment, ou qui participent à la même action*".

„*Les oeuvres qui nous restent des Egyptiens*, adaugă el, *accusent une tendence marquée vers l'étude de la nature et l'imitation des formes réeles des objets*".

Cu toată această perfecțiune tehnică, nu pot să mă țin a nu spune că artiștii egipteni n-au meritul concepțiunii, al creațiunii artistice. Arta fiind pusă în serviciul religiei, era condusă de preoți, care determinau tipul zeilor și a tuturor reprezentărilor simbolice, tipuri de care artiștii nu puteau să se depărteze. Platon ne spune (**de leg. lib. II**), că imaginile zeilor egipteni conservă tipul lor staționar. Acest lucru ne explică pentru ce artiștii la egipteni n-aveau nici o considerație. După regimul castelor, cineva nu devine artist, pentru că are vocație, ci pentru că trebuie să îmbrățișeze meșteșugul tatălui — condiția stării autorului, ce se moștenea. La egipteni o parte din populație nu trăia decît pentru a satisface gusturile castei superioare și pentru a face ca să aibă mai multă autoritate și superioritate. Unul era destinat să taie toată viața sa piatră, altul, să lucreze coloane, altul, sfincși etc.

În această robie a spiritului, care înăbușea geniile, firește că arta nu se explică decît într-un mod mecanic. Pentru acest cuvînt vedem că celelalte arte, afară de arhitectură, n-au avut un început bun; sculptura chiar, care orna construcțiile arhitectonice la egipteni, este în stare de copilărie. Egiptenii nu sînt capabili de a concepe o idee și de a o însufleți prin forme sensibile; ei nu fac decît să reproducă aceleași figuri, fără însă a comunica viața, exprimată într-un mod real în figura însuflețită a omului.

Operele lor manifestă ceva serios, lipsit de viață, un mister pe care nu-l putem pătrunde, ce nu reprezintă nici o idee intimă, nici un lucru real.

Un exemplu este deajuns pentru a ne convinge de acest caracter al simbolismului egiptean. Să luăm pe *Isis* ținînd pe *Horus* pe genunchii săi — un subiect care se aseamănă

[3] vezi, Perrot et Chippie, *Histoire de l'art*.

cu acela al artei creștine: *Maria și fiul său*! Ei bine, în statuia egipteană nu vedem pe *mama* cu copilul său. Din cauza formelor imobile, lipsite de viață, nu se observă nici o urmă de iubire care ar simboliza surîsul, cu un cuvînt, nici o expresiune de simpatie maternă. „Această mamă a lui d-zeu, care nutrește cu sînul său copilul, este imobilă, nesimțitoare! Statuia nu este (zice *Raoul Rochette, Cour d'Archéologie, 12^{me} leçon*) nici zeiță, nici mamă, nici copil; — este numai semnul sensibil al unei idei, care nu este capabilă de nici o afecțiune și de nici o pasiune; nu este adevărata reprezentare a unei acțiuni reale și, cu atît mai puțin expresiunea adevărată a unui sentiment natural.

În arta egipteană există o *separare completă a ideii de simbol*; — ea nu simbolizează nimic decît ceva vag, necunoscut, indescriptibil, fără nici o preciziune. Conștiința de *expresiune artistică* este încă adormită la egipteni, și nu putem cere de la operele lor de artă mișcare și frumusețe.

5. Simbolismul la Evrei

Obiectul și caracterul literaturii și al artei evreești

Simbolismul realizează un progres mai mare la evrei. Evreii dintre toate popoarele orientale au o idee mai clară de divinitate; ei nu confundă pe d-zeu cu natura, și nu văd nicăieri în natură atributele lui d-zeu; pentru acest cuvînt, nimic din natură nu poate să fie un obiect de artă, căci nimic nu poate să ne sugereze pe d-zeu, nici să ne pună în fața lui.

D-zeul evreilor nu este unitatea misterioasă, neînțeleasă — în care, tot ceea ceea ce există, se pierde — sau ceva esențial din univers: lumina, sau altceva, ci o *substanță deosebită* de natură, care nu este simbolizantă prin nimic în lume, și nici nu se poate, prin urmare, simboliza în artă.

La Evrei, într-adevăr, pentru prima oară d-zeu apare ca *spirit, ca o substanță invizibilă*, separată de natură, ca o esență pură. Evreii personifică pe d-zeu și-l consideră ca pe un stăpîn al lumii, ce nu poate fi reprezentat prin nimic, căci o asemenea ființă n-are nimic material, nu poate cădea sub simțurile noastre.

D-zeu este creatorul universului, așa cum este descris într-un mod poetic de profeți, de cărțile sfinte în general, în fine, de psalmii lui David. El este cel care a ordonat ca lumea să se facă și pentru aceasta lumea manifestă gloria

lui. A zis, ca să fie lumină și s-a făcut! Astfel, caracterul cel mai esențial și cel mai original al doctrinii lui Moise este *unitatea și personalitatea* lui d-zeu — caracter, ce nu întîlnim în celelalte doctrine ale orientalilor. Se știe că ceea ce caracterizează ideea divinității la ceilalți orientali este *unitatea vagă, nedefinită* și *impersonală*. D-zeul perșilor era reprezentat printr-o ierarhie de divinități, care se pierdeau în cele două principii: *Ormuz și Ariman*. Divinitățile superioare se pierdeau în Ormuz, cele inferioare în Ariman. India, pe de altă parte, deși admitea un d-zeu *unic*, el era, cu toate acestea, impersonal și se confunda cu natura. Același lucru aproape am observat și la egipteni.

Numai în Iudeea se observă că d-zeu este începutul și sfîrșitul tuturor lucrurilor, că el este o persoană separată de lume, care trăiește, cugetă și voiește — care este, în sfîrșit, *creatorul, monarhul* și *legislatorul* nu numai al Iudeii, dar al lumii întregi și care a apărut numai în mijlocul poporului evreu, pentru a-i vorbi, a-l sfătui și a-l încuraja.

După cum știm din Istoria filosofiei, ideea de personalitate divină este așa de profundă în mintea evreilor încît ei cred că d-zeu s-a prezentat în persoană pentru a-i scăpa din servitutea Egiptului, conducîndu-i spre pămîntul promis. Evreii sînt siguri că au văzut pe d-zeu, apărînd înconjurat de lumină, de foc și că i-au auzit glasul lui — impunînd legislațiunea și recomandîndu-le un rege.

Ei bine, acest d-zeu personal, care se prezintă imaginației evreilor și impune legea și morala, impune în același timp și *cuvîntul* și *arta*.

Nimeni nu poate contesta că d-zeul unic și personal nu este fundamentul artei și în special al literaturii la evrei.

Ceea ce însuflețește literatura evreiască și o deosebește de toate celelalte, este caracterul său sfînt, este originea sa divină. Aici, se manifestă inspirația, misticismul, în toată splendoarea sa, exaltînd imaginația în gradul cel mai înalt! Poetul caută creațiunea universului, ne face să asistăm la zidirea lumii, să vedem prin cuvintele sale cum s-a născut ceea ce nu era. Prin glasul lui Isaia, spiritul sfînt se anunța poporului necredincios. Niciodată lira n-a scos sunete mai elocinte pentru a aprinde imaginația și a face să se nască în oameni ideile cele mai religioase. *

* Leonardescu face apel la cunoștințele asimilate de studenți la cursul de istoria filozofiei universale — pe care tot el îl preda — pentru a exemplica modul în care a avut loc, la evrei, trecerea în plan artistic a concepției lor monoteiste. Prezentarea alternează tonul obiectivist cu cel retoric-

Desigur, literatura evreiască ne oferă monumentele cele mai prețioase ale *poezie sacre*. Ea cuprinde în sine elementele unei poezii adevărat epice și care servește de model lirismului și tuturor acelora, ce au voit să producă *emoția internă*, fără ajutorul percepțiunii obiective. Povestea creațiunii, istoria patriarhilor, fuga din Egipt, cucerirea Canaanului și multe alte evenimente naționale sînt tot atîtea elemente, adevărat epice, care dacă n-au primit forma epopeii a fost numai pentru că interesul religios a predominat asupra spiritului poetic.

Dar, dacă poezia a primit o dezvoltare mare prin influența religiei, arta este mai puțin favorizată și degenerează. Legea mozaică, oprind într-un mod serios ca arta să reprezinte lucrurile din natură și ființele însuflețite (fiindcă n-au nimic dumnezeiesc), prin aceasta, micșorează domeniul activității artistice. Singurul subiect al *sculpturii* și al *picturii*, ca și al *arhitecturii*, era *zeul unic al religiei*. Evreii, în această privință, nu s-au recomandat, întradevăr, prin nimic original nici chiar în arhitectură. Cînd Solomon a vroit să ridice un templu lui Iehova a trebuit să se adreseze lui Hiram, regele Tirului, pentru a-i recomanda artiști.

6. Evoluția simbolismului artistic și poetic

a) Simbolismul la Greci

Versurile de aur ale lui *Pitagora*, Poemele lui *Xenofon*, *Parmenide* și *Empedocle*, Teogonia lui *Hesiod*. Epopeea homerică

La orientali, din cele ce am constatat, sentimentul religios însuflețește arta și constituie frumosul. *Simbolismul exprimă emoționalitatea artistică în starea de religiozitate a popoarelor orientale.*

didactic, saturat de formule subiectiviste. Astfel, se face că, pe lîngă observațiile sale valide cu privire la efectul inhibitiv pe care l-a avut legea mozaică asupra dezvoltării artelor plastice prin interdicția „reprezentării" lucrurilor din natură și a ființelor însuflețite, se întîlnește și o supraevaluare a rolului imaginației religiei ebraice pentru teritoriul literaturii, al poeziei. Leonardescu nu lasă loc însă pentru identificări între substanța religioasă și cea artistică. Prima este doar motiv de inspirație, exaltare a imaginației „în gardul cel mai înalt" pentru creația artistiăc. Aceasta însă ființează — va demonstra Leonardescu, îndeosebi în cap. IX — ca o entitate autonomă potrivit legii generale estetice" și nu în conformitate cu exigențele ideaticii religioase. *(n. ed.)*

Acum, această formă simbolică a artei este destinată a pieri pentru a fi înlocuită cu o formă superioară — sau este destinată a se dezvolta modificîndu-se în paralel cu alte forme, prin modificarea sentimentului religios, sau prin asocierea lui cu alte elemente estetice?

Înainte de toate observ că simbolismul moştenindu-se n-a putut să dispară îndată; el persistă în epocile cele mai apropiate; la greci şi la romai şi serveşte de tranziţie la clasicism.

Într-adevăr, forma simbolică cea mai apropiată de aceea a orientalilor este forma dată de greci în epoca greco-pelagică şi greco-orientală. Grecii într-un mod inconşitent reproduc în arta lor ceva mistic, de care nu-şi dau bine seama, ceva de un caracter cu totul religios, impersonal, ce pare a nu fi produsul liber al spiritului grecesc. Monumentele de la Micena, Sparta[4] şi edificiile descrise de *Homer*[5] ne dovedesc că grecii au fost în raporturi cu străinii. Fenicienii, lidienii, frigienii, licienii i-au pus necontenit în raport cu civilizaţia orientală; există chiar legende elenice, ca acelea ale lui *Cadmus* şi *Dardanos*, care amintesc influenţele străine.

Trebuie observat însă că simbolismul în arta grecească se deosebeşte de acel al orientalilor, sau mai bine zis are un caracter cu totul original. Grecii, din cauza geniului lor profund, n-au reprodus pe deplin nimic de la străini. Nu s-a găsit în Grecia nici un edificiu masiv ca acela de la Teba şi Ninive. Dacă în poeziile primitive ale grecilor găsim ceva simbolic, nimeni cu toate acestea nu va putea susţine că această formă simbolică ar fi o imitaţie perfectă, sau o reproducere a poeziilor orientale.

Ceea ce este comun în forma primitivă simbolică a artei greceşti şi aceeea a orientalilor este *expresiunea sentimentului religios* şi *impersonalitatea* şi *inconştienţa artistică*. În Grecia, ca şi în Orient, arta la început a fost *religioasă*, *impersonală* şi *inconştientă*: produsul jocului inconştient al prisosului de forţă, manifestat în afară prin forme de care grecii nu-şi dau seama.

Astfel, *versurile de aur ale lui Pitagora*, *poemele lui Xenofon* şi acelea ale lui *Parmenide*, *Teogonia lui Hesiod* şi chiar poema sa didactică: ἔργα χαι ἡμέρα, în fine *Iliada şi Odiseea lui Homer* sînt producţiuni impersonale, spontane, care par a avea o origine mistică, divină.

---

[4] *Lenormant Fr.: Les antiquités de Mycènes; Gazette des Beaux-Arts (fevrier, avril, 1879).*

[5] *Odyseea*, VII, 87.

Într-adevăr, *versurile de aur* ale lui Pitagora, care se recitau de toată lumea, după cum se recită o carte de rugăciuni, cu scopul de a uşura sufletul prin recunoaşterea greşelilor, prin examenul de conştiinţă, ce se făcea cu recitarea acestor versuri, aveau un caracter misterios, simbolic. Aceste versuri erau considerate ca *sfinte*, avînd o origină cu totul divină. *Pitagora*, nescriind nimic, versurile sale au fost încredinţate discipolilor săi, iniţiaţi în misterele doctrinei sale, comunicată oral şi păstrată prin tradiţie. Neputînd grecii să-şi dea seama de originea acestor versuri — comunicate de Pitagora, a cărui viaţă era considerată de toată lumea ca misterioasă, ca legendară — le-au considerat ca pe nişte enigme, ca pe nişte lucruri divine.

În al doilea rînd, *poemele lui Xenofon*, *Parmenide şi Empedocle* au, de asemenea, un caracter simbolic, fiindcă obiectul lor este *necunoscutul*, ceva divin, nedeterminat, adică *unitatea absolută* şi *neschimbătoare*.

Fragmentele acestor poeţi-filosofi, păstrate şi adunate de filologi eminenţi ca Nenti Estienne[6], Scaliger, Fülleborn[7] şi alţii, ne arată calea ce se urma pentru a introduce pe muritori în mintea divinităţii şi a-i iniţia în toate secretele.

Teogonia lui Hesiod, pe de altă parte, are şi ea caracterul simbolic, religios. Ceea ce o însufleţeşte este, într-adevăr, religia grecească, care nu numai emancipează pe greci de puterile naturii, dar pune chiar pe zei în luptă cu ei.

În fine, epopeea propriu zisă homerică ne reprezintă toate credinţele poporului grecesc sub forma unui eveniment real. Aici nu este vorba de crearea unei forme deosebite, concepută de un geniu, ci de viaţa politică, civilă şi religioasă a acestui popor. Poporul grecesc caută faptele şi evenimentele vieţii sale din trecut. Într-adevăr, *Iliada şi Odiseea lui Homer*, deşi n-au caracterul cu totul religios, ca *Biblia* evreilor, ca şi *Coranul* musulmanilor, sau ca *Ramayana* şi *Mahabarata* indienilor, cu toate acestea, reprezentînd trecutul vieţii poporului grecesc, se obiectivează cu desăvîrşire şi devin *impersonale*.

Homer dispare dinaintea subiectului său, — rămîne numai opera. Se pare, că nu este poetul cel care vorbeşte, care prezice evenimentele, ci Calchas, ci Nestor, ci, în sfîrşit, zeii! Cînd Achile este mînios, Minerva, dar nu poetul, îl temperează, şi astfel, Iliada pare că există de sine fără Homer. Această ascundere a lui Homer, după evenimentele şi credinţele popo-

---

[6] *Poesis philosophica*, 1573.

[7] *Empedoclis et Parmenidis fragmenta* . . . Lipsiae 1810.

rului grecesc, a făcut pe critici să zică că *Homer n-a existat* ca persoană, ca autor al amîndorura poeme, și că, mai mulți poeți au lucrat spre a sistematiza bucățile separate, formînd două mari opere.

Poemele lui Homer simbolizează într-adevăr *spiritul național* grecesc, viața domestică, relațiile sociale, obiceiurile, eroismul, trebuințele intelectuale, în fine, viața poporului grecesc sub toate formele sale.

Asemenea poeme cu un astfel de caracter, numai întîlnim la nici un popor! Nu există nicăieri o *biblie epică*, care să se asemene cu poemele homerice. *Eneida lui Virgiliu*, n-are caracterul impersonal mistic, inconștient, național [8]. Virgiliu apare pretutindeni; nu se ascunde în opera sa. El este cel care vorbește; el este cel care ne emoționează, iar nu evenimentele, sau trecutul misterios al vieții poporului roman. Eneida nu este o carte națională, care reprezintă viața *eroică* a poporului, sentimentele și caracterul său național. Forma literară națională la romani nu este epopeea ci *Satira*, ci *farsele comice*, *Fescenilele* și *Atelanele*, ci, în sfîrșit, poemele didactice.

b) Simbolismul la popoarele creștine

Madonele lui Rafael, cărțile sfinte și influența lor asupra literaturii creștine

Ce devine forma simbolică a artei și literaturii, cu apariția clasicismului grecesc, desfăcut de forma sa veche și mai cu seamă în urma dezvoltării formei romantice la popoarele creștine?

Simbolismul, fără îndoială, deși nu este predomnitor — mai cu seamă la popoarele noi europene — cu toate acestea, străbate chiar epoca romantică. Sentimentul religios, ca *factor estetic*, persistă — cu toate modificările primite după venirea lui Christ — a se asocia cu elementele noi estetice.

Simbolismul, fără îndoială, își are istoria sa. Dacă găsim urmele lui la poporul clasic grecesc, pentru ce nu am găsi urme de el și după *venirea creștinismului*, la popoarele noi?

Arta și literatura, în timpul creștinismului, trebuie, neapărat, să exprime sentimentul religios al creștinității — mai cu seamă în veacul de mijloc, cînd știința omenească

[8] Se deosebește de asemenea de poemele indienilor. Vezi mai sus *Simbolismul la indieni*, pag. 161—163.

era pusă în serviciul religiei, sau supusă teologiei (*ancilia theologiae*). Dacă știința se conducea de sentimentul religios, nu văd pentru ce arta și literatura n-ar urma îndemnurile acestei porniri sufletești?

Se știe că în aceste timpuri ceea ce însuflețea filosofia era chestia ontologică — chestia ființei supreme: a lui d-zeu. Ei bine, această chestie trebuie să ocupe și pe artiști și pe literați. Știm din istoria esteticii că toți filosofii din aceste timpuri nu pot să ne arate un alt ideal pentru artă, decît acela hotărît pentru educație, că, dacă am sta să reconstituim sistemul *sf.-tului Augustin*, după cărțile care ne-au rămas: *Confessiones, de Musica, de Ordine*, am vedea, că are cam aceleași idei despre artă și frumos, ca și Plotin, care a interpretat *simbolismul oriental* [9].

Sf-tul Toma, pe de altă parte, n-a căutat frumosul decît în revelație, în inspirația divină. „*O formă*, zice sf-tul Toma, în *Summa Theologia*, este cu atît mai frumoasă, cu cît este mai materială, mai desfăcută de materie prin virtutea sa proprie".

Frumosul este, cu alte cuvinte, o noțiune revelată omului de creator. Desigur, sentimentul religios, oricum s-ar modifica, rămîne întotdeauna un *factor estetic*, care trebuie reprezentat în artă și literatură. Dacă forma *romantică* a artei și literaturii începe a se dezvolta, după venirea creștinismului, și tinde a înlocui forma simbolică și elenică, din aceasta nu putem conchide că simbolismul dispare odată cu romantismul. Oricine poate constata că artiștii popoarelor noi au fost inspirați de subiecte religioase, și, multe din operele lor s-au considerat chiar ca sfinte. Cine n-a putut vedea *madonele lui Rafael* în bisericile creștine? N-am decît a cita *Madona di San Sisto*, din galeriile Dresdei; în cele din urmă, icoanele îngerilor, ale lui d-zeu, ale lui Isus Christos, ale Maicii Domnului au fost totdeauna subiecte de artă, care, simbolizate, au devenit impersonale, sfinte, s-au considerat ca un *simbol al credinței noastre*, ca și catedralele și oricare alt monument religios.

Același lucru putem spune și de literatura religioasă. Cîte cărți nu se cred și astăzi sfinte, inspirate de d-zeu? Sfînta scriptură, noul testament, visul maicii d-lui, în fine, tot ceea ce au spus apostolii în evangheliile lor sînt lucruri sfinte, care citite transportă pe credincioși în regiuni mai senine, în lumea divină.

[9] Vezi: Cartea I: *Istoricul esteticii*.

Numai vorbesc acum de influenţa literaturii sacre orientale asupra literaturii popoarelor noi. Se ştie că *Psalmii lui David* au fost poezia din care s-a hrănit veacul de mijloc şi au inspirat lirismul modern. Psalmii lui David, puşi în versuri în limba noastră de *mitropolitul Dosoftei* sînt un model de această formă simbolică literară.

Primele încercări lirice ale lui *Corneille* şi *Racine*, strofele lui *Polyeucte* şi din traducerea imitaţiei, corurile din *Esther* şi din *Athalie* sînt inspirate de biblie, după cum a fost inspirat *Dante* în *Divina Comedie* şi *Milton* în *Paradisul pierdut*.

Dar, se va zice: concepţiunea divină a creştinilor se deosebeşte de aceea a orientalilor, şi, prin urmare, nu este simbolică, ci *romantică*.

Este o greşeală, socot, de a admite această opiniune, numai pentru motivul că d-zeul creştinilor s-a făcut om, s-a născut, a suferit, a iubit, a simţit, a murit, ca şi omul, că, arta prin urmare, alegînd subiecte din religiunea creştină, este romantică — deoarece exprimă, ca orice roman, pasiunile şi sentimentele sufletului omenesc. — Nu trebuie să uităm că *romanul religios* al creştinilor nu este desfăcut de *simbolism*, că, arta, alegînd numai subiecte din religia creştină, produce acelaşi efect estetic, ca şi cînd ar lua subiectele sale din alte religii. Sugerîndu-ne, într-adevăr ceea ce este divin, ne emoţionează aşa, încît ne face să credem că sîntem înaintea unor fiinţe sfinte — ne face să luăm, cu alte cuvinte, aparenţa drept realitate. Deşi d-zeu s-a făcut om, prin ajutorul artei, ne transportăm, ne exaltăm aşa fel, încît luăm omul drept o divinitate şi viaţa sa omenească o considerăm ca o viaţă divină *.

---

* Leonardescu sesizează — în prelungirea premiselor sale materialiste şi ştiinţifice — caracterul antropomorfizant al artei cu tematică religioasă, creştină, faptul că omul îşi expandează în afară, în divinitate, propriile sale forţe subiective pe care apoi le regăseşte în opere de artă luînd „aparenţa drept realitate". În acest spirit şi prezintă arta, creştină ca avînd atît un caracter simbolic, cît şi unul romantic. *(n. ed.)*

III. ARTA IMITATIVĂ ŞI IDEALĂ CREATOARE

FORMA VECHE CLASICĂ A ARTEI ŞI A LITERATURII[1]

1. Artele care s-au dezvoltat la Greci şi Romani

a) Artele la greci. Şcolile artistice

Patria clasicismului vechi fiind Grecia şi Italia, pentru a ne face o idee de *forma clasică a artei*, care se dezvoltă alături cu cea *simbolică*, să aruncăm mai întîi o privire generală asupra monumentelor vechi ale acestor ţări clasice.

Ce fel de arte s-au cultivat, în epoca clasică, la greci şi romani? Cultivatu-s-au deopotrivă în aceste timpuri toate felurile de artă, sau s-a dat preferinţă unora, mai mult decît altora?

Această chestiune este grea, căci după atîtea veacuri ne este imposibil de a face comparaţie între diferitele forme ale artei clasice. Cea mai mare parte dintre monumentele artei au pierit, consumîndu-se de vremea îndelungată!

În *arhitectură* nu avem decît foarte puţine rămăşiţe, din care cele mai importante sînt acelea din vechiul *Partenon* şi din *templul Victoriei* — adică cîteva statui cu capetele şi cu mîinile rupte. Şi, aceste bucăţi, deslipite de edificii, ne dau idee de sculptură, lăsîndu-ne numai a induce arhitectura.

În *sculptură*, pe de altă parte, ceea ce s-a păstrat din statuarul vechi, precum sînt: copia statuii lui *Doryphoros* după *Polyclet*, (aflată în *muzeul de la Neapole*), copia *statuii lui Apolon*, după *Praxitele*, (muzeul din Vatican), copia statuii *Apoxyomenos*, după *Lysipp* (*muzeul Vatican*), în fine, o statuie de bronz grecesc (*Narcis*?) (din *muzeul de la Neapole*) etc., ne dau o idee foarte slabă de ceea ce era sculptura grecească. N-avem nici o bucată întreagă artistică, *autentică* de la *Fidias*, de la *Polyclet*, *Praxitele*, *Lysipp* [2] etc.

---

[1] *Acest studiu, publicat în Convorbiri literare an. XXVII (1894), îl reproducem aici cu modificări şi dezvoltări.*

[2] *Afară, poate, de statuia lui Hermes cu Dionysos copil, de Praxitele.*

În al doilea rînd, frumoasele statui din muzeele europene, care, se zice, ar fi rămase de la *romani* sînt de o autenticitate îndoielnică.

În *pictură*, afară de cîteva vase, cîteva decorații, oricare mici ornamentații murale de la *Pompei* și *Herculanum*, nu mai avem nimic! Ceea ce este mai trist încă este că nici descripții vechi asupra obiectelor de artă nu avem destule. A trebuit o stăruință, ca aceea a germanului *Overbeck*, care, în: *„Geschichte der griechischer Plastik"*, să ne descopere în *Pliniu* oarecare descripțiuni, în *Cicerone*, oarecare fraze izolate, în *Lucian* și *Quintilian*, ceva, despre cronologia artiștilor și despre dezvoltarea și decadența graduală a artei clasice.

Cu toate acestea, prin ajutorul *arheologiei*, al *sociologiei* și al *istoriei*, în fine, al monumentelor literare și chiar artistice, care s-au păstrat ici, colea, putem foarte bine ști ce fel de arte s-au cultivat și care au fost mai mult preferate, și a ne forma astfel o idee de evoluția stării estetice a celor vechi.

Știm foarte bine, din Istoria generală a Greciei, că secolul al V-lea, *secolul lui Pericle*, este acela în care arta ajunge la apogeul său, — în care, geniul artistic grecesc se manifestă în toată maturitatea sa. Se zice că niciodată nu s-a manifestat frumosul sub formele atît de perfecte ca în timpul lui Pericle, sufletul artiștilor, care-i inspira și îi ajuta pe toți.

Arhitectura, în acest timp, se afla în splendoare! Din ordinul lui Pericle, într-adevăr, arhitecții: *Ictinos*, *Callicrates* și *Mnesikles* au ridicat din ruinele sale *Partenonul*, templul Atenei, tipul *arhitecturii dorice* [3].

Pe de altă parte, în apropiere de Partenon exista, la Atena, *templul Victoriei (Apter)* și *Erechteionul*, renumite prin eleganța și măreția lor; în fine, era renumit teatrul lui *Dionysos*, zidit în piatră pe colina de la Acropole, în care se dau reprezentațiuni cu caracter religios [4].

Astfel, alături de *arhitectura dorică*, întîlnim pe cea *ionică* alături cu cea *corintiană*, pe cea *cariatidă*, renumite toate prin varietatea liniilor și bogăția ornamentațiilor, prin coloanele cu stilul lor fermecător.

---

[3] *Acest templu, este descris, într-un mod amănunțit și cu o preciziune matematică a planului său, cu coloanele peristilului, de către arhitectulenglez Penrose în opera sa: Principes de l'architecture Athenienne, Paris, 1851.*

[4] *Descoperit în 1862, în urma săpăturilor făcute de arhitectul german Strack.*

A vedea planul acestui teatru, reprodus în: Manuel d'archéologie grecque par Maxim Collignon.

Nu pot uita, de asemenea, monumentele arhitectonice care s-au construit înafară de Atena, precum a fost *templul Nemesis*, al zeului răzbunării, făcut lîngă Maraton, în suvenirul victoriei grecilor asupra perșilor, și, grupa de monumente de la *Egina*, precum a fost *templul Atenei (de la Egina)*, descoperit în 1811 de către niște călători danezi, germani și englezi. — În jurul acestui templu, zice P. Paris [5], s-au găsit nouăsprezece statui de marmoră de Paros, sfărîmate în bucăți, dar care, restaurate de către *Thorwaldsen*, împodobesc astăzi gliptoteca de la München [6].

Dintre aceste statui, aceea numită *Atena*, de o mărime apreciabilă, stînd în picioare cu atitudinea sa marțială, gata de luptă — un idol cu surîsul său arhaic, cu privirea sa divină, a trebuit să fie ornamentul cel mai prețios al frontonului occidental a acestui templu de la *Egina*.

Astfel, după gustul sculptural, putem să ne închipuim măreția monumentelor arhitectonice.

Sculptura, dezvoltîndu-se în paralel cu *arhitectura*, ajunsese și ea la apogeul său în aceste timpuri. Reprezentată de idolii pietrificați, imobili, fără gesturi, ne amintește simțirea atîtor sculptori, ce au visat *formele corporale ale divinităților*.

Fără a vorbii de sculptorii cei mai însemnați de la *Egina*: *Kallon*, *Onatas*, *Kalliteles*, știm, că la Atena, **Fidias** (sec V î.e.n) geniul plănuitor al *Partenonului* [7] a adus acest fel de artă la perfecția cea mai mare; el a știut a uni calitățile maeștrilor dorieni cu eleganța și finețea spiritului ionian. *Fidias* a putut, într-adevăr, să dea marmorei expresiunea, noblețea și măreția cuvenită divinităților grecești. Toate statuile Partenonului, toate reliefurile, care-l împodobeau, — despre care ne vorbesc Xenofonte și Vitruviu, și care în parte se găsesc stricate și astăzi, unele în *muzeul de la Atena*, altele în *muzeul de la Paris (Louvre)* și de la *Londra (Britisch)* — erau concepute de el.

Nu mai puțin însemnat este **Polyclet** (sec V îen), contemporan cu *Fidias* renumit prin crearea tipurilor clasice a divinităților precum a fost celebra statuie *Hera*, reprodusă pe monedele de la *Argos* și aceea a lui *Doryphoros (copia la Muzeul din Neapole)*.

---

[5] *Sculpture antique.*

[6] *Bibliografie: — Brunn: Beschreibung der Glyptothek,* pag. 66; *K. Lange: Die composition der Aegineten,* 1878.

[7] *P. Paris, loc. citat.*

Quintilian [8] ne spune că nimeni nu-l întrecea în privința tehnicii, a fineții. Se zice că el a supus statuarul la regulile proporțiunii și ale măsurii, formulînd chiar teoria sa estetică într-un tratat special pentru a explica statuia sa celebră *Doryphoros* [9].

El este considerat ca reprezentantul școlii de sculptură de la *Argos*, care a avut influență asupra aceleia de la *Sicyone*.

Acum, *școala nouă*, în sculptura clasică, este reprezentată prin cei trei mari artiști: *Scopas, Praxitele și Lysipp*.

Scopas din Paros (357), este însemnat prin sculpturile sale de la mauzoleu, la care a lucrat împreună cu Praxitele (Vitruviu).

Statuile, într-adevăr, ale mauzoleului (Halicarnas), descoperite în 1846 de către C. T. Newton și transportate la Londra, ne dau o idee de stilul său. Se atribuie de asemenea școlii sale *Victoria Samotraciei (Louvre)*, precum și *Venus din Millo((?) (Louvre)*.

Scopas este preocupat de efectul operelor sale. El se adresează mai mult simțurilor, voind a exprima pasiunile vii și violente.

Praxiteles (sec. IV î.e.n.) uimise lumea cu operele sale, — El a creat mai cu seamă în sculptură stilul voluptos, închipuindu-și tipurile zeităților cu formele lor perfecte. Se poate afirma că Praxiteles reprezintă în artă adevărata tendință a *școlii senzualiste*, pe care Platon o combătea.

Avem de la Praxiteles, faimoasa *Afrodita* [10], care strălucea de frumusețe în templul de la *Cnid* și pe *Apolon (Saurocton)*, din muzeul de la Louvre, — un tînăr cu chipul de fată, rezemat de un copac.

În fine, direcția aceasta senzualistă a artei este adusă la cea mai mare perfecțiune de *Lysipp*.

Liysipp (330 și 320) [11], sculptorul lui Alexandru, — despre care Pliniu ne spune, că a lucrat 1 500 de statui [12] — este un observator profund, un adevărat discipol al naturii vii.

El înfățișează în marmură și în bronz forța musculară, frumusețea corpului, cochetăria femeii. Zeii primind forma

---

8 *I. O. XII, 22.*

8 *E. Guillaume, Doryphore, dans les monuments de l'Art antique.*

10 *După modelul neîntrecutei în frumusețe, curtezana Phryne. Avem ca document autentic pentru recunoașterea acestei opere a lui Praxiteles o medalie de la Cnid cu această afrodită.*

11 *Momentul activității sale.*

12 *Zei, eroi, statui-portrete ale atleților, ale lui Alexandru și a altor personaje celebre.*

omenească, avînd un corp, trebuiau să fie reprezentați așa cum erau concepuți în toată frumusețea lor — căci efigia de marmoră, sau de bronz, nu era o alegorie, ci o imagine exactă.

Lysipp într-adevăr, îmbrăca pe zei cu mușchi, cu oase, în forma concepută de el, după modelul dat de imaginația sa. Studiind foarte mult mișcările mușchilor și a nervilor la jocurile sacre și publice, *Lysipp*, induce idealul corpului omenesc. Observînd formele corpului alege din toate pe acelea, care se apropiau de ideea concepută de el, — pe acelea, ce manifestau prin atitudinea lor, puterea și sănătatea [13].

Sculptura greacă se lățește și în afară de Grecia. Întîlnim trei școli însemnate: una, la *Pergam*, una, la *Rodos* și alta, la *Trales*.

La *Pergam* s-au descoperit ruinele unui monument de o mărime colosală, ridicat de Eumen al II-lea în onoarea Minervei și a lui Zeus (187 — 159î.e.n), ornat de reliefuri, care înfățișează lupta zeilor cu giganții (muzeul de la Berlin).

Sculptorii de la *Rodos* și de la *Trales* au lăsat, de asemenea, opere de o mare valoare precum a fost *Laocoonul* sculptat de *Athenodoros*, și *Polydoros*, reprezentînd un bărbat cu copiii săi împleticiți toți de un șarpe mare *(boa constrictor)*, cuprinși de groază și luptînd ca să se scape!

Această operă, aflată în *muzeul de la Vatican*, admirată foarte mult la romani, este considerată de moderni ca un monument prețios al sculpturii vechi, ca un model al delicateței artei, în care se observă întreaga mișcare a mușchilor și a nervilor, exprimată prin atitudinea persoanelor de a scăpa de șarpele care îi împleticise pe toți. Ea servea, într-adevăr, de tip caracteristic al sculpturii, făcînd obiectul scrierii lui *Lessing*: „Laocoon", precum și al discuțiilor, relative la estetica sculpturii, dezvoltată de *Winckelmann* și *Schopenhauer* [14].

Pictura a primit, de asemenea, în veacul al V-lea, o dezvoltare analoagă cu aceea ce o primise arhitectura și sculptura. *Apolodor*, atenianul, este celebru prin silința ce-și dă de a înlocui pictura murală cu pictura tablourilor și prin iscusința sa de a nuanța culorile și umbrele. Pe de altă parte, în veacul acesta, *Zeuxis* de la Eracleea, *Parhasius*,

---

13 *Pentru a ne face o idee de stilul lui Lyysipp, avem în muzeul de la Vatican copia statuii unui atlet (Apoxyomenes), iar în muzeul de la Florența statuia lui Heracle, adusă aici de la Palatin.*

14 vezi mai sus, pa.g 103—105.

de la Efes, *Apeles*, de la Colofon reprezintă în pictură aceleaşi tendinţe, ca şi Praxiteles şi Lysipp în sculptură.

Se povesteşte cîte ceva de talentul fiecăruia! Între altele, se zice că *Zeuxis* zugrăvise un strugure, aşa de bine, încît păsările veneau şi ciuguleau din el. *Parhasius*, la rîndul său, imitase o perdea aşa de bine, încît însuşi Zeuxis s-a înşelat, luînd-o drept realitate — căci a voit într-un moment s-o ridice în sus! În cele din urmă, *Apeles* [15], ca şi Lypsis s-a ilustrat prin portretele sale, cu totul asemănătoare. El a făcut pe Alexandru copil, adolescent, bătrîn şi chiar cu închipuirea unui zeu. şi în diferite feluri călare, pe cîmpul de bătaie, pe tronul său etc [16].

b) Artele la Romani

La romani, observăm aceiaşi dezvoltare a artei. Romanii prin geniul lor puternic imitau pe greci şi se întreceau a-i ajunge în artă, ca şi în literatură. Pentru a ne convinge de aceasta, n-avem decît a observa rămăşiţele monumentelor artistice care există şi atăzi la Roma şi în regiunile *Palatinului* şi a *Forumului*. Într-adevăr, în centrul cetăţii, care era teatrul luptelor politice, s-a găsit de curînd sub pămînt *templul lui Jupiter*. La *Palatin*, în regiunea unde erau zidite palatele împărăteşti, s-au descoperit arcurile de triumf ale lui Titus, ale lui *Septimiu Sever* şi ale lui *Constantin*, amintind victoriile lor. Putem vedea încă în Roma *ruinele Coliseului*: un amfiteatru, destinat pentru reprezentarea luptelor gladiatorilor, zidit de împăraţii *Flavieni* (terminat în 80 î.e.n.) de o mărime colosală putînd primi în el mai bine de 100 000 de persoane.

Acum, în celelalte părţi ale oraşului, cîte alte monumente de arhitectură n-au existat, precum: *Panteonul*, construit de *Agrippa*, ginerele lui Augustus, *mauzoleul lui Adrian* etc.

Să nu uităm a spune că şi în împrejurimile Romei erau construcţii de mare valoare, ca acelea ale lui *Ancus Martius*. S-au admirat îndestul fortificaţiile pe care Ancus Martius le-a ridicat pe muntele Janicul pentru a se apăra de etrusci. O citadelă în munte, care se lega cu Roma printr-un zid colosal, nu era o lucrare de puţin interes! În acelaşi timp,

[15] *elev de la şcoala de la Sicyone.*

[16] *Pentru a ne face o idee despre gustul şi stilul lor avem cîteva copii executate pe zidurile Herculanului şi a Pompeiului, după compoziţiile originale şi cîteva vase de pictură.*

Ancus Martius a construit podul numit *Sublicius*, făcut aşa, încît cineva putea să-l închidă sau să-l deschidă pentru circulaţie. după voie. Cînd etruşcii soseau se ridica îndată podeaua, sau în grabă se tăia ca în timpul războiului cu Porsena. Dacă pacea se stabilea se puneau la loc scîndurile şi comunicaţia era din nou deschisă.

Dar, monumentul cel mai însemnat din timpul lui Ancus Martius era închisoarea Mamertină *(carcer mamertinus)*, zidită în stîncă, care există şi astăzi şi se poate studia de aproape. Această închisoare, în care sf. Petru a fost închis, era situată la dreapta *Capitoliului*. Aici, *Jugurta* a murit şi complicii lui *Catilina* au fost executaţi, ca şi *Vercingetorix*, prins şi adus la Roma de *Cesar*.

Dar ce zic? În afară de Roma, oraşul Pompei [17], — care a fost acoperit în anul 79 e.n. de lava Vezuviului — este o icoană credincioasă a arhitecturii romane şi în acelaşi timp a vieţii poporului roman. Cînd cineva străbate uliţele acestui oraş, în care şi acum casele sînt în picioare — unde totul este la locul său, afară de locuitori — este cuprins de o emoţie vie! Ni se pare că ne plimbăm într-un oraş în timpul nopţii! Pretutindeni vedem urmele locuitorilor; pe zidurile Pompeiului inscripţiile cheamă pe locuitorii la reprezentaţiile teatrale şi la alegeri recomandînd pe candidaţi; magazinele au firma lor, care pare făcută de curînd! Ceea ce putem studia mai cu seamă la Pompei este casa *greco-romană* a negustorilor bogaţi; după împărţirea ei ne putem face o idee despre obiceiurile şi trebuinţele familiei burgheze la romani; casa are un *atrium*, în care dau sălile mari de primire; are, după aceea, un peristil cu apartamentele deosebite ale familiei.

În privinţa *sculpturii*, romanii nu s-au mulţumit numai *a imita* pe greci, reproducînd necontenit imaginea slabă a originalelor. Ei s-au deprins de a reproduce, în statui şi busturi, figurile oamenilor iluştrii, precum şi evenimentele istorice contemporane, cu care arta grecească nu se ocupase.

Avem, într-adevăr, în muzeul de la *Neapole* statuia Agripinei, iar la Vatican, statuile lui *Augustus* şi ale lui *Marcus Aureliu*, care sînt considerate ca nişte modele de perfecţiune a artei. Avem după aceea arcurile de triumf ale lui *Titus* şi *Columna lui Traian*, care amintesc suvenirul marilor victorii, ce au întins şi menţinut dominaţia Romei. Reliefurile arcului de triumf a lui Titus ne amintesc succesul războiului

[17] *descoperit în 1748.*

în contra evreilor; Columna lui Traian reprezintă episoadele războaielor împăratului, luptele, tipurile, costumele, reproduse într-un mod admirabil.

Pictura romană este mai bine cunoscută decît cea grecească, în urma descoperirilor făcute la *băile lui Titus*, la *mormîntul Nasonilor* și în sudul Italiei la *Pompei* și *Herculan*. [18] Putem întra-devăr să ne facem o idee despre dezvoltarea picturii la romani intrînd în casele de la Herculan și Pompei, de pe picturile murale, care înlocuiau la romani hîrtia ce o punem astăzi pe pereții odăilor noastre. Pretutindeni chiar, în casele negustorești, găsim pe ziduri picturi de valoare, care au fost, desigur, executate în grabă. Unele odăi sînt decorate cu scene mitologice, altele, reprezintă viața de familie; vedem, pe de o parte, copii jucîndu-se, pe de altă parte, părinții lucrînd: ocupîndu-se a face mobilă, sau ciobote etc, după meșteșugul fiecăruia.

Pentru decorația zidurilor ca și chiar a monumentelor admirăm de asemenea mozaicurile. Unul dintre mozaicurile cele mai de căpetenie este mozaicul conservat în muzeul de la Neapole, care reprezintă bătălia de la Arbele.

Cunoaștem din istorie, ca pictor celebru la romani, pe patricianul Fabius, istoricul celui de al II-lea război punic, care a reprodus în tablorurile sale episoadele războaielor din timpul său.

2. Sistemul artei și al literaturii clasice

a) Arta față cu mitologia, religia și filosofia

Grecii și romanii, după cum am văzut, nu s-au ocupat numai cu un fel de artă. Ei au cultivat și arhitectura și sculptura și pictura, și, în literatură, ei sînt (cei) care au conceput toate genurile literare, ce conveneau clasicismului.

Toate artele, la aceste popoare, se grupează împreună, întrecîndu-se unele pe altele în privința tehnicei, spre a crea mijloacele materiale de expresiune, de care să se servească.

Ceea ce este comun între ele — ceea ce le unește pe toate împreună este *forma expresiunii*, concepută de geniul grecesc, cu totul deosebită de a orientalilor.

[18] *descoperit în 1684.*

Această formă nu este determinată numai de religie și mitologie; — sentimentul religios, la greci, se modifică, grație geniului lor **inițiator.**

Grecii erau dialecticieni de seamă; ceea ce-i cîrmuiește pe ei — ceea ce-i determină mai cu seamă a scrie, a sculpta, a desena etc. nu sînt impulsiunile externe: natura cu fenomenele sale, care sugerează tot felul de zeități, ci *lumea ideilor*. Grecii aveau o concepție așa de clară despre ideile lor încît credeau că sînt adevărate realități; semințele tuturor lucrurilor; ideile, nu sînt niște simboluri închipuite ale lucrurilor, ci originea sau modelul după care totul s-a copiat!

Impresionați astfel de ideile lor luminoase — esența a tot ce există, în care totul se reflectă — grecii, nu mai căutau zeii lor în natura fizică, ci, în sufletul lor, în interiorul lor. Sentimentul lor religios nu mai este sugerat de fenomenele naturii, ca de conștința lor internă luminoasă. Descoperind prin ajutorul conștinței lor o lume nemărginită de idei, cu totul permanentă și neschimbătoare, grecii, nu mai privesc în afară, dar înlăuntru — nu mai recunosc, că ceea ce este dumnezeiesc poate fi înafară, ci în inteligența lor, în sufletul lor. Aci, în interiorul său și prin ajutorul imaginațiunii, omul, nu mai întîlnește, ca în trecut, un număr restrîns de divinități cu niște forme anume determinate. Există atîția zei, cîte sînt și închipuirile noastre, și, închipuirile variind de la om la om, fiecare individ, ca și fiecare familie își are zeii săi, și același zeu chiar n-are aceiași formă pentru toți.

Dintre atîtea divinități nemărginite, omul nu adoră decît un număr foarte restrîns; și, zeii unuia nu se aseamănă cu zeii altuia! Numele unui zeu, într-adevăr, putea să fie același, dat de limba întrebuințată, putea cineva să adore pe *Jupiter*, pe *Minerva*, sau pe *Diana*, dar același nume nu reprezenta pentru fiecare același zeu. Se credea, că există mii de Jupiteri, o mulțime de Minerve, de Diane, de Junone, care se asemănau foarte puțin între ele! Fiecare dintre aceste concepțiuni, corespundea cu imaginația fiecăruia [19].

Acest lucru explică, pentru ce fiecare familie la greci și la romani își avea zeii săi, divinitățile sale domestice. — Fiecare familie credea în zeii săi protectori! Îndată ce o familie își creiase zeii săi, îi reproducea după închipuirea sa și-i păstra în veci pe lîngă căminul domestic într-o odaie, care era ca un altar divin, unde ardea necontenit focul în cnoarea lor. Pentru acest cuvînt, întîlnim la cei vechi expresi-

[19] *F. de Coulange, Cité antique, Paris, 1890.*

uni ca acestea: „Jur pe Jupiter, care locuieşte cu mine. . . [20] Jur pe Hecate (zice Medeea în Euripide, p. 385), zeiţa mea stăpînă, ce venerează şi care locuieşte sanctuarul căminului meu".

Ceea ce unea membri aceleaşi familii, ceea ce justifica căsătoria la greci şi chiar la romani, nu era naşterea, sentimentul, ci religia focarului domestic şi a străbunilor. Trebuia cineva să aibă o familie, copii, cărora să li se încredinţeze *altarul sacru*, primit în păstrare de la strămoşi, precum şi mormîntul strămoşesc, ce nu este situat aşa departe de casa părintească; trebuia să fie cineva din familie care să facă sacrificii pentru morţi, ca pentru nişte zei; să le aducă prînzul funebru, să le dea lapte şi vin, plăcinte şi fructe, sau să ardă pentru ei un animal [21].

Se ştie că altarul domestic reprezintă la cei vechi providenţa familiei. Trebuie să stea cineva neclintit pe lîngă el ca să întreţină *focul său sacru*, căci, dacă focul se stinge, se credea că un zeu trebuie să înceteze de a mai fi (să devină *strigoi*).

Şi, persoana care trebuia să îngrijească a întreţine acest foc sacru din căminul domestic, trebuia, neapărat, să fie din familie, deoarece fiecare familie avea zeii săi deosebiţi; — străinul de familie nu putea să se ocupe cu cultul zeilor domestici, şi cu cel al strămoşilor, *deveniţi zei prin moarte*. Ce străin ar putea să se îngrijească cu religiozitate de sufletul morţilor, depunînd întotdeauna înainte de orice prînz partea de mîncare şi de vin cuvenită morţilor: zeilor familiei? Şi, nici nu era permis, după religia politeistă, ca o persoană străină de familie să calce pe lîngă mormîntul strămoşesc, şi să ia parte la masa funebră [22]. Religia legitimează astfel instituţia căsătoriei — este fundamentul chiar al vieţii politice.

Astfel, prin deşteptarea fanteziei, sentimentul religios se schimbă cu totul. Nimic din natură nu este dumnezeiesc, dacă nu reflectă ceva din lumea ideilor. Natura în loc de a fi onorată şi venerată şi adorată este înjosită. Forma animalică nu mai este o formă a divinităţii, ci o formă a *pedepsei*, a *degradării!*

La greci, divinitatea primeşte o *formă omenească!* Zeii devin oameni. Ei au părinţi, copii, un corp asemănător cu

[20] Ζεὺς, *Jupiter, este protectorul casei greceşti; imaginea sa este aşezată în partea anterioară a casei, şi, înaintea altarului său se termină toate neînţelegerile casnice.*

[21] *Foustel de Coulange, op. cit.*

[22] Ibidem.

al nostru; ei pot să sufere, să voiască, să treacă printr-o mulţime de nenorociri, care formează istoria lor. Între zei şi oameni nu există decît o deosebire de gradaţiune în frumuseţe şi înţelepciune.

Grecii înzeiau oamenii care se deosebeau prin inteligenţă şi virtutea lor şi chiar prin frumuseţea corpului lor. Herodot ne spune că unui tînăr din Sicilia, care a fost adorat din cauza frumuseţii sale, i s-a ridicat statuie. De asemenea, un om superior prin inteligenţa sa, prin înţelepciunea sa, este considerat ca un zeu. Cînd Ulise, sau Telemac, în *Odiseea* lui Homer, întîlneşte din întîmplare un om frumos şi mare, îl întreabă dacă este un zeu. Se ştie, de asemenea, că lui Lysandru i s-a ridicat, în viaţă fiind, o statuie în Delfi şi a fost astfel considerat de cetăţenii săi ca un zeu. Zeii se amestecă în toate afacerile oamenilor, devin chiar camarazii lor, părtaşi ai bucuriilor şi suferinţelor lor.

La greci, ceremoniile religioase nu sînt decît nişte petreceri ale omului cu zeii, în care zeii, la petrecere, au porţiunea lor de carne şi de vin!

S-a susţinut însă că zeii deşi au o formă omenească par a nu fi decît nişte simple alegorii a elementelor naturii, ca şi la orientali. *Neptun* este zeul mării, care reprezintă marea, oceanul, ale cărui valuri învăluie pămîntul; *Apolon* este zeul soarelui, care răspîndeşte lumina; *Diana* este zeiţa lunii, *Jupiter* reprezintă trăznetul; *Junona*, — bolta cerească, atmosfera, în care zeii călătoresc. S-a susţinut, de asemenea, că cultul focului sacru a existat şi la orientali. Brahmanul, de exemplu, are şi el focul său, pe care trebuie să-l întreţină zi şi noapte; în fiecare dimineaţă şi în fiecare seară trebuie să alimenteze cu lemne focul sacru; în cele din urmă, ca şi la greci, prînzul este un act religios! Înainte de a mînca, brahmanul, se roagă înaintea altarului şi face libaţiuni în onoarea zeilor, de frică de a nu fi nimiciţi de ei!

Nu trebuie cu toate acestea să credem că religia grecilor are acelaşi caracter ca acela al orientalilor. Înţelesul primitiv, *simbolic* al puterilor naturii, dat de religia orientalilor şi păstrat în Grecia, cu timpul s-a pierdut cu desăvîrşire [23]. Grecii, nemaigîndind că natura este divină, şi-au creat *mituri* deosebite, de acelea ale orientalilor, — şi-au creat zei, cu un caracter spiritual, individual, *asemănător cu acela al omului*. Pe de altă parte, zeii grecilor nu sînt nişte *persoane morale*, care lucrează, în conformitate cu raţiunea, în vederea binelui şi a ordinii.

[23] *În Homer chiar, divinităţile au o existenţă independentă de planete.*

Astfel, *Neptun*, care era zeul mării, devine în Grecia clasică zeul protector al Atenei; *Apolon*, zeul soarelui, spiritualizîndu-se, devine zeul luminii și al științei, în fine, zeul oracolelor. Nu uit încă de a spune că îndată ce populațiile Greciei și ale Italiei s-au desprins de a-și reprezenta zeii lor ca pe niște persoane, și le-au dat la fiecare dintre ei cîte un nume propriu și o formă omenească, cultul vechi al focarului s-a supus legii comune pe care inteligența omenească o impunea. Altarul focului sacru a fost personificat și el, după cum au fost personificați zeii; — s-a numit: Εστία, Vesta [24]; — s-a făcut un nume propriu, în loc de nume comun și astfel o legendă s-a format cu încetul: s-a crezut că această divinitate, ce reprezintă focul sacru, este o femeie, ce care s-a reprezentat de artă sub forma unei zeițe.

Trebuie să observăm în cele din urmă, că focul ce ardea pe altarul grecilor și romanilor și deasupra mormintelor strămoșești s-a spiritualizat atît de mult, încît în mintea oamenilor nu mai era focul naturii materiale, care încălzește, sau care arde, — care transformă corpurile și topește mineralele, ci focul curat, cast, ce nu poate să fie întreținut decît printr-un anume combustibil [25].

Acest foc este un fel de ființă morală, care nu numai încălzește și strălucește, dar și gîndește și are conștiință de ceea ce trebuie, sau nu trebuie să se facă. Acest foc, din punct de vedere fizic, pregătește prînzul, încălzește corpul, iar, din punct de vedere moral, are sentimente și afecțiuni: dă omului curățenia sufletului, χά θαρσις și nutrește sufletul punîndu-l în fața frumosului și a binelui. Se poate zice, că acest foc, întreține viața omenească într-o îndoită serie a manifestărilor sale, este în același timp izvorul avuției, al sănătății și al virtuții. — Și, este de notat, că, deîndată ce s-a făcut din acest mit a focului sacru o persoană, o zeiță, n-a mai reprezentat în lume nici fecunditatea, nici puterea, ci, ordinea morală.

b) Antropomorfismul în arta clasică

Grecii, pentru a preciza mai bine decît orientalii *miturile* lor religioase, adoptează *antropomorfismul* personificînd diversele calități ale divinităților printr-o imagine caracte-

[24] *Latinii le mai numeau: ara sau focus (Nonius Marcellus, ed. Quicherat, pag. 53).*
[25] *Virgiliu, VII, 71, castis taedis.*

ristică. Zeii și zeițele lor nu sînt sugerate numai de fenomenele de care sînt înconjurați, ci, mai cu seamă de lumea ideală. Observînd în interiorul lor, recunosc îndată o mulțime de divinități. Ei personifică diferitele lor stări sufletești: mînia, bucuria, violența, forța, iubirea de dreptate, mizeria, sărăcia, etc. Astfel, *Agamemnon* ține pe scutul său imaginea teroarei; pe de altă parte, în Eschil vedem pe cei șapte șefi reuniți înaintea Tebei pronunțînd un jurămînt înspăimîntător și invocînd pe Marte, Belone și teroarea (φόβος); în fine, Temistocle cere bani locuitorilor din Andros, în numele celor două divinități: *puterea și violența*, și, aceștia, se opun de a da în numele altor două divinități: *mizeria și sărăcia*. Mergînd astfel necontenit pe această cale, grecii, înmulțesc din ce în ce divinitățile, făcînd chiar din eroii lor niște zei.

Dar, fiindcă în fiecare zi se vedeau apărînd noi divinități, grecul, cu mintea sa luminoasă și iubirea sa de ordine, înțelege îndată, că este nevoie de a stabili o ordine oarecare în acest Pantheon nemărginit; el clasează dar, toate aceste mituri, sau le orînduiește într-un mod ierarhic și logic, punînd în capul clasificării pe *Zeus* marele zeu suprem; pe urmă, nemulțumit de activitatea sa pămîntească, grecul se transportă mai mult în regiunile ideale și trăiește cu zeii, pe care îi îmblînzește la fiecare pas, în călătoria sa, ca și în casa sa, noaptea și ziua.

Ca urmare a acestei dispoziții de spirit, grecul, consideră divinitățile că au aceleași gusturi, aceleași pasiuni și vicii, ca și oamenii. Zeii se ceartă între ei, se bat, ca și oamenii și se rănesc. Dacă Venus este lovită de lancea lui Diomede, zeul războiului Ares — Marte al latinilor — fuge la Zeus pentru a se plînge! Zeii, supuși la aceleași slăbiciuni și greșeli, ca și oamenii, sînt bîntuiți de aceleași răutăți, de aceleași patimi.

c) Factorii subiectivi și obiectivi ai artei clasice

Sentimentul religios al grecilor și romanilor deosebindu-se astfel de acel al orientalilor, și, acest sentiment fiind un *factor estetic* la aceste popoare clasice, trebuia, neapărat, să se modifice și *sentimentul estetic*.

Obiectul acestui sentiment într-adevăr, nu mai este *unitatea vagă*, neînțeleasă a Universului, nici eternitatea, sau somnul adînc, veșnic, al mormîntului, nici abisul fără

formă din care au ieșit creaturile, ca niște aburi trecători, — ci, *lumea ideilor*, în care zărim divinătățile de tot soiul, precum și formele eterne ale lucrurilor, rezultatul reminiscențelor *(Platon)*, sau al percepțiilor generalizate *(Aristotel)*. Clasicismul formînd lumea și explicînd-o prin ajutorul ideilor, după închipuirea minții, artiștii nu mai gîndesc că ceva din natură ar fi divin pentru a ne fermeca, a ne uimi. Ceea ce este divin nu-l putem afla decît în sufletul nostru, care se înrudește cu d-zeu, prin *rațiunea noastră*, al cărui obiect de cercetare este adevărul etern, dat de ideile concepute de ea.

Astfel, forma literaturii și a artei, în urma dezvoltării *ideației* [26], nu mai poate fi hotărîtă de lucrurile din natură, de impulsiunile dinafară, ci, de impulsiunile interne, de ideile divine, sau raționale, omenești *(Aristotel)* [27]. Artistul, căutînd în el însuși forma estetică, nu mai are a copia într-un mod exact ceea ce vede înafară, ci, ceea ce vede înlăuntru. Modelul luat din natură trebuie modificat sau de lumea ideilor divine, sau de lumea ideilor omenești.

Prin această nouă concepție a formei artistice și literare, domeniul manifestărilor estetice se mărește, neapărat, foarte mult! Arta și literatura a exprima simțirea noastră, modificată de ideile infinite. Ideile fiind infinite, formele artistice vor fi de asemenea.

Ce progres, într-adevăr, nu au realizat arta și literatura din cauza credinței în existența unei lumi ideale infinite. Născocirea atîtor forme corespunzătoare cu ideile determină din ce în ce *noi emoții estetice!* Nu mai sînt lucrurile și fenomenele din natură, în fine, animalele, care mișcă simțirea artistică, ci ideile noastre și, mai cu seamă, ideea primordială a conștiinței: ideea de unitate a persoanei noastre.

Punctul de plecare al literaturii și al artei, ca și al filosofiei, era *omul*. γνῶθη σεαυτόν *(cunoaște-te pe tine însuși)* al lui Socrate devine principiul nu numai al filosofiei dar și al religiei și artei. Ceea ce trebuie să admirăm nu este natura exterioară, ci omul în care se rezumă tot ceea ce este în univers, în care se concentrează ceea ce este măreț, ceea ce este dumnezeiesc.

Grecii asemănînd pe om cu zeii îl fac să trăiască în societatea lor. Reprezentațiile teatrale: tragedia, comedia, corurile cu jocuri, nu reprezintă altceva decît petrecerea omului cu zeii, sau cultul lor. Grecii nu-și închipuie că pentru a

[26] *Activitatea sufletească, care transformă senzațiile în idei.*

[27] *Vezi mai sus: Cartea I, Istoria esteticii, . . . , Aristotel, pag. 50.*

onora pe zei trebuie să postească, să facă rugăciuni cerînd iertarea păcatelor; ei onorează pe zei petrecînd, sau suferind cu ei — și această petrecere și suferință a omului cu zeii, care constituie cultul religios, este, pînă la un punct, obiectul tragediei, în fine, al artelor de tot felul.

3. Caracterul formei clasice a artei și literaturii

a) Principiul artei și al literaturii clasice

Dacă, acum, geniul grecilor a transformat mitologia veche a orientalilor, și, prin aceasta, a transformat arta și literatura, în conformitate cu progresul ideilor, în ce anume constă această schimbare, această transformare a esteticii clasice? — Care este într-un mod precis *caracterul formei clasice, literare și artistice?*

Schimbarea artei și a literaturii mai întîi constă în faptul că, arta și literatura exprimă la greci și romani *sentimentul religios, schimbat, modificat de lumea ideilor*. Este vorba de sentimentul religios, sugerat de lumea ideilor, determinat de stările noastre sufletești, iar nu de sentimentul religios determinat de *unitatea* vagă și neînțeleasă a lumii, concepută de orientali, nici de aspectele acestei unități: puterile fizice, animalele de tot felul, în fine, fenomenele fizice și astronomice.

Această deosebire însă, ce o putem face între sentimentul religios al orientalilor și acela al popoarelor clasice, nu trebuie să fie considerată ca singura notă caracteristică a formei literare și artistice. Prin aceasta, s-ar deosebi foarte puțin direcția esteticii clasice de aceea a orientalilor. S-ar putea spune cu drept cuvînt că *clasicismul, în general*, nu este decît *simbolismul*, dezvoltat, modificat — întrucît grecii simbolizează și ei prin formele lor artistice și literare *divinitatea*.

Mitologia, religia contribuind foarte mult la dezvoltarea artelor și a literaturii, la greci și romani, din aceasta, am putut conchide că artiștii și literații sînt îndrumați *numai* de sentimentul lor religios a-și manifesta simțirea lor, și că el ar exprima numai acest sentiment.

Nu trebuie uitat însă ce este esențial în arta și literatura grecească. Trebuie observat că la greci și romani, religia și mitologia lor sînt un *mijloc* artistic, un mijloc de sugestiune, iar nu un *scop*. Artiștii și literații se servesc de mitologie în vederea *efectului estetic* pentru a impresiona pe alții pentru a impresiona mulțimea, deprinsă cu *formele mistice*. Dacă țin

seama de mediul în care trăiesc, de credințele religioase ale poporului din care fac parte, scopul lor este cu totul deosebit.

Artiștii și literații clasici, fără îndoială, voiesc — asemănînd pe oameni cu zeii — a exprima *morala omenească* idealistă, divinizată, iar nu *religia* — iubirea de atîtea divinități, de care era plină lumea păgînă și pe care Socrate și Platon voiau a le reduce la un singur d-zeu.

Alături prin urmare cu sentimentul religios trebuie să considerăm ca factor estetic predomnitor sentimentul moral. La greci și romani, într-adevăr, *sentimentul moral*, sentimentul binelui devine un *factor estetic*. Sentimentul religios se asociază cu sentimentul moral prin ajutorul ideilor, sugerate de rațiunea noastră.

Astfel, principiul artei și al literaturii la greci și romani nu este d-zeu, ci *binele* și *adevărul*, deci *morala* și *rațiunea*, care ne pun în fața realității [28]. Arta și literatura prin urmare, devin mijloace de educațiune, mijloace de moralizare. Ne servim de zei, îi facem oameni, pentru a face din om o ființă asemănătoare cu zeii — o ființă în stare de a imita pe zei. Nu pe zei dar, voim a-i reprezenta în artă și literatură, ci natura omenească divinizată, moralizată, lipsită de pasiuni vulgare, grosolane, animalice.

Artistul nu copiază forma omenească, așa cum o întîlnește în jurul său; prin ideile sale fantastice o spiritualizează, o divinizează, păstrînd cea mai mare moderațiune în privința expresiunii patimilor noastre pentru a da eroilor și muritorilor aparența divinității. Trăim în societatea zeilor, petrecem cu ei, mîncăm cu ei, suferim cu ei, ne batem în război ca și ei, și împreună cu ei, pentru *binele* nostru, pentru liniștea sufletului nostru în viață, și pentru respectul ce datorăm părinților și strămoșilor noștri, care, după moarte, au devenit zei.

Dar, ce sînt în realitate acești zei, decît niște oameni îndoiți, adică, niște oameni perfecționați? Zeii, primind forma omenească, reprezintă viața noastră sufletească de origine divină, nemuritoare.

b) Scopul artei și al literaturii clasice

În Grecia arta avea ca scop educația noastră intelectuală și morală — era pusă în serviciul moralei și al instrucțiunii. Realitatea nefiind vizibilă, manifestîndu-se numai în interi-

[28] Aceasta este aproape și interpretațiunea dată de filosofii greci clasici: Platon și Aristotel. — A vedea aici Cartea I., Istoricul Esteticii, pag. 32—42 și p. 54—67.

orul nostru, arta trebuie să creeze niște forme sensibile, care să ne uimească, să ne facă a uita lumea aceasta pentru lumea ideală.

Idealul artei fiind binele, virtutea, artistul nu poate reprezenta omul așa cum este el cu pasiunile sale, ci, omul spiritualizat, divinizat, luptînd pentru triumful binelui [29].

La greci, orice operă de artă, trebuie să conțină ceva ascuns, o idee morală. Toate operele acelea **cinice,** ce reprezintă viața noastră reală, sînt condamnate de filosofi. Arta se adresează mai mult spiritului, decît simțurilor; ea trebuie să se silească *a ne sugera idei, a ne reprezenta caractere nobile, divine, ce nu întîlnim în lumea reală.*

Artistul, nu voiește, ca la orientali, a imita natura pentru a reprezenta pe d-zeu, — căci d-zeu nu poate fi simbolizat prin orice lucru și ființă din natură; — ceea ce este măreț în natură, — ceea ce se aseamănă cu d-zeu prin inteligența sa, este *omul*. Pe om dar, cu sentimentele sale idealizate, cu credințele sale, cu ideile sale divine, trebuie să-l reprezinte arta și literartura.

Arta și literatura sînt expresiunea vieții noastre sufletești, expresiunea sentimentelor concretizate prin ajutorul mitologiei, al ficțiunii poetice și artistice.

Zeii dar, în literatura și arta grecească nu reprezintă decît partea fiectivă a simțurilor noastre. În loc ca artiștii și literații să-și caute tipurile lor, figurile lor pe piețele și în locurile publice, ei le caută în închipuirea lor, pentru a ne reprezenta ceva extraordinar, ce ne uimește, ce ne impresionează.

În scurt, clasicismul nu amestecă pe zei în artă în vederea manifestării sentimentului religios, ci în vederea manifestării *sentimentului moral*. Aici, sentimentul religios este subordonat sentimentului moral.

Scopul artei și al literaturii clasice nu este deci, religia, ci, *morala*. Religia este aici ca un mijloc pentru fericirea omului. Zeii se amestecă în artă, primind forma omenească, sufăr, simt ca și oamenii, și triumfă asupra tuturor pasiunilor pentru a produce un efect moralizator.

În forma clasică prin urmare vedem apărînd noi factori estetici, care predomină asupra celorlalți factori, ce i-am amintit la originea artei și în epoca simbolică a orientalilor. Acești *factori esențiali* sînt *ideile*, care se asociază cu instinctele noastre, cu senzațiile și sentimentul religios, pentru a produce sentimentul *adevărului* și al *binelui*.

[29] *Binele,* ἀγασός, *este frumosul :* χαλός, *ce s-au unit chiar, la greci spre a forma un singur cuvînt :* τό χαλοχγασόν vezi mai sus paginile 42 și 43.

Acest fapt a făcut pe Platon să zică că *frumosul este o splendoare a binelui*, și pe Aristotel: *o splendoare a binelui și a adevărului* [30].

Dar, ceea ce caracterizează într-un mod esențial și general arta și literatura clasică este personalitatea și conștiința artistică și literară.

La greci, în urma epocii homerice, precum și la romani, arta și literatura, nu mai sînt cu totul naționale, impersonale — nu mai sînt un produs al naturii și al spiritului național — ci, mai cu seamă *o creațiune a spiritului individual*, a spiritului liber, care are conștiința de sine și știe ce are să reprezinte.

c) Direcția artei și a literaturii clasice

Clasicismul reprezintă, în urma simbolismului oriental, *deșteptarea ideației conștiente*. Artistul, de la început, are o idee lămurită de ceea ce are să lucreze — *deosebește forma de idee, opera de artă, de ceea ce reprezintă*. Statuia unui zeu sub forma omenească nu este considerată, ca la orientali, drept însuși zeul, drept o divinitate, sau un lucru *sfînt*, ea nu este decît o închipuire a omului înzeit, a omului perfect din punct de vedere moral, concretizat prin formele sale sensibile, bogate, perfecte, pe care artiștii idealiști, ca *Fidias* nu le pot întîlni în lumea reală.

Artistul clasic nu este la începutul lucrării sale — în momentul alegerii subiectului său — în starea inconștientă: de *contemplare*, de *extaz*, ca la orientali, pentru a confunda astfel *ideea* cu *forma* sensibilă, artistică. El nu cade în această stare, de a confunda forma cu ideea, decît numai după ce reușește a unifica aceste elemente într-o operă de artă, și în momentul cînd, absorbit de subiectul său, se uită pe sine.

Artistul are, într-adevăr, o idee lămurită, o idee personală, iar nu impusă de alții, cum era impusă, la egipteni, de preoți; — el își dă seama de subiectul său; nemulțumit de operele sale se corectează, își dă silința — mulțumit, se absoarbe cu totul în subiectul său.

Literatul de asemenea, avînd o idee clară despre ceea ce voiește a exprima, se silește a crea fel de fel de forme sensibile pentru a concretiza ideea. *Fabula*, de exemplu, *proverbul, parabola, alegoria, apologul, descrierea, poezia lirică, dramatică* etc., nu sînt decît niște forme determinate de ideile sale proprii.

[30] Vezi cartea 1: Istoricul esteticii, pag. 32–67.

Nu este greu de a ne da seama de mersul regulat al spiritului grecesc artistic. *Artiștii idealiști* nu observă natura pentru a reprezenta în operele lor ceea ce este pieritor — un moment trecător al vieții noastre — ci ceea ce este permanent, invariabil, sugerat de ideile eterne, divine. Pe de altă parte, *artiștii senzualiști*, în aceste timpuri — deși nu caută subiectele lor în lumea ideală divină, ci, în lumea rațională, omenească — cu toate acestea, ei nu imită natura decît în înțelesul explicat de Aristotel: de a culege din ea elementele corespunzătoare cu ideile dobîndite prin percepțiile generalizate [31].

Grecii nu sînt stăpîniți de natura externă. Artistul are deplină libertate de a se emancipa de impresiunile lumii din afară pentru a urma pe cele interne. El nu recunoaște altă regulă decît aceea concepută și stabilită de el însuși.

Ceea ce domnește în abstracțiile grecești este sentimentul poetic, sau sentimentul artei. Artiștii inventează imaginile după cum filosofii găsesc *ideile* [32]; — pentru acest motiv, abstracția primește la ei forme fermecătoare! Se știe cît de mult imaginația lor era în stare a reprezenta norocul, anotimpurile, în fine, iubirea, care nu era decît o modificare a sufletului înaintea frumuseții.

Pe această cale s-a format pentru întîia dată în spiritul grecesc măreața concepție a *frumosului*. Grecul nu se mulțumește cu rezultatele dobîndite de vecinii săi; fără a opri zborul activității sale geniale, caută o formă mai bună pentru a exprima în afară idealul său.

Această direcție se continuă în toate timpurile, în momentul chiar, cînd arta grecească ajunsese la apogeul său. În timpul chiar a lui Fidias, templul victoriei, înălțat alături cu a lui Profileu, ne face să zărim silința sculpturii de a întrece reliefurile Parthenonului.

Acest caracter de personalitate artistică este probat și prin faptul, că în Grecia și la Roma artiștii se întrec unii pe alții spre a realiza frumosul, — că producerile lor se pot atribui unor anumite genii cunoscute: *Fidias, Praxiteles, Lysipp, Zeuxis, Apelles* etc.

Dacă la orientali nu cunoaștem geniile artistice, le cunoaștem foarte bine în Grecia și mai cu seamă la Roma.

[31] Vezi: *Istoricul esteticii, Aristotel. Imaginea artistică*, paginile 63–65.
[32] Vezi asemenea cartea a II-a, paginile 185 și 186.

4. Evoluția clasicismului la sfîrșitul păgînismului

Clasicismul în luptă cu formele noi literare și artistice

Ce devine clasicismul cu venirea lui Christos și în urma invaziunii barbarilor?

Cu venirea lui Christos forma clasică a literaturii și a artei începe a se modifica din ce în ce. Schimbîndu-se sentimentul religios, reînnoindu-se apoi elementele etnice, în urma invaziunii barbarilor, arta, trebuia să urmeze această faimoasă lege estetică de a se dezvolta în conformitate cu dezvoltarea simțirii și a minții omenești.

Creștinismul, reducînd toate divinitățile la un singur d-zeu creator nu mai poate fi favorabil diferitelor divinități păgîne, reprezentate de arta clasică.

După cum la orientali legea mozaică oprea ca arta să reprezinte lucrurile și ființele *din natură* [33], de asemenea, legea creștină nu admite ca arta să ne înfățișeze tot felul de divinități din *lumea ideală*.

Se știe că sf. Pavel vizitînd Atena este cu totul nemulțumit văzînd statuile cu care orașul era peste tot locul împodobit. Același lucru fac și părinții bisericii creștine; ei consideră operele de artă a celor vechi, ca pe niște obiecte de idolatrie. *Clement din Alexandria* vorbește cu dispreț de Fidias și de ceilalți artiști greci!

Ceea ce interesa lumea și prin urmare pe artiști, în urma creștinismului, era iubirea *d-zeului unic, devenit om, iubirea lui Christos pentru omenire și a oamenilor pentru divinitate.*

Cu toate acestea, *clasicismul*, ca și *simbolismul*, pătrund mult timp faza psihologică și sociologică a artei și a literaturii și continuă a se amesteca în formele noi artistice și literare. Este imposibil de a crede că arta și literatura s-a desfăcut deodată de trecutul său, din cauza modificării religiei vechi și a schimbării elementelor geniului artistic și poetic; ar fi a face abstracție de moștenirea lăsată de popoarele vechi! În lumea artistică, ca și în lumea fizică, nimic nu se pierde — totul se conservă și se reproduce.

Într-adevăr, se știe că în veacul de mijloc, deși *cavalerismul* predomină, deși popoarele noi, barbare, trebuiau să-și exprime în artă starea lor înapoiată, sălbatică, sentimentele lor egoiste, cu toate acestea *ideile* clasice, păstrate ici, colea, în oarecare manuscripte scăpate de naufragiul vremii, nu

[33] Vedeți mai sus pagina 171.

pot să nu influențeze arta și literatura. — Întîlnim, într-adevăr, în aceste timpuri, o mulțime de literați, care voiesc a restaura literatura greacă și latina, și, ceea ce însuflețește știința lor sînt ideile clasice ale celor vechi, ale lui Platon și Aristotel. Învățații caută în biblioteci, pentru a scoate din uitare manuscriptele clasice, pe care le studiază, spre a le reproduce chiar în limba veche sau sub o altă formă cerută de împrejurările vremii. Literații scriu în latinește și voiesc a avea un stil cît se poate de clasic! Se știe că nimeni nu putea fi considerat ca om cult, învățat, în veacul de mijloc, dacă nu cunoștea limba latină, și greceasca. Nimeni nu putea să-și afirme știința sa, dacă nu știa să vorbească și să scrie limba lui *Cicerone* și a lui *Virgiliu*. Ceva mai mult! *Taine*, în *Philosophie de l'art en Italie*, ne spune că un tînăr nu putea fi considerat ca om de societate, dacă nu cunoștea limba latină și chiar limba greacă, și dacă nu știa să facă versuri.

Iată în ce termeni, după *Taine*, vorbeau *educatorii veacului de mijloc* despre importanța limbilor clasice: „*Je veux que notre homme de cour soit plus que médiocrement instruit dans les lettres, au moins dans celles qu'on appelle belles lettres; et qu'il sache non seulement la langue latine, mais encore la grèque, à cause de la multitude et la variété des divins écrits qui sont en cette langue; — qu'il soit versé dans les poëtes, et pareillement dans les orateurs et historiens et de plus exercé a écrire en vers et en prose, car, outre le contentement qu'il y trouvera lui — même, il ne manquera jamais de propos agréable avec les dames, lesquelles ordinairement aiment ces sortes de choses*".

Dar, clasicismul nu s-a imitat numai în literatură, dar și în arte. „*Je ne serais pas content de notre cavalier*, continuă Taine [34], *s'il n'était encore musicien et si outres l'intelligence et l'habitude de lire sa partie, sur le livre il ne savait jouir de divers instruments . . .*".

„*Il y a encore une chose que j'estime de grande importance; aussi, notre cavalier ne doit-il nullement la laisser en arrière, c'est le talent de dessiner et la connaissance de la peinture. . .*"

„*Enfin notre cavalier ne doit être étranger a aucun des arts agréables*".

Pentru ca un tînăr să fie instruit, în veacul de mijloc, i se cerea, după cum vedem, o cultură *umanitară*, adică *clasică*, o cultură a trecutului.

Dar, proba cea mai evidentă că clasicismul nu s-a nimicit cu desăvîrșire odată cu concepțiunea romantismului,

[34] Ibid. Loc citat.

că el numai s-a modificat, este activitatea artistică și literară din timpul *Renașterii*.

Renașterea, într-adevăr, reprezintă deșteptarea spiritului de revendicare al artei și a literaturii. Cine n-are idee de secolul al XV și al XVI-lea al erei noastre? În aceste vremuri s-au afirmat în artă, *Leonardo da Vinci*, *Michelangelo*, *Tițian*, *Corregio* etc. și în literatură *Pico de la Mirandolla*, *Laurent Valla* etc.

Astfel, popoarele noi voiesc a se dezvolta rezemîndu-se pe studiile clasice. Forma romantică a artei și a literaturii apărînd n-a nimicit formele vechi ale clasicismului, nici în veacul de mijloc, nici în timpul renașterii. Clasicismul străbate evoluția romantismului, după cum simbolismul străbate pe aceea a clasicismului.

Dar ce zic? Clasicismul străbate chiar epoca modernă — ba ce e mai mult, astăzi chiar ne supunem influențelor clasicismului.

Știm că cea mai mare parte dintre literați sînt încîntați de frumusețile clasicismului. Mulți voiesc a-l imita chiar și în formă și cea mai mare parte dintre pedagogi, crezînd că clasicismului i se datorește forma literară frumoasă a limbilor, gîndesc că ar fi un pericol a ne despărți de trecutul artei și al literaturii. Pentru acest motiv se cere candidatului la bacalaureat în Franța a face discursuri latinești și chiar, pînă mai deunăzi, se cerea să facă și versuri ca Virgiliu.

Cît timp va mai ține această influență a clasicismului grec și roman? N-ar fi mai bine a înlocui acest *clasicism vechi* prin clasicismul modern reprezentat prin operele romantice de artă și de literatură ale secolelor XVII-lea și al XVIII-lea?

Ceea ce știu este că influența aceasta a clasicismului începe din ce în ce a slăbi, față cu mișcarea și dezvoltarea însemnată a spiritului științific modern și cu schimbarea minții, — a simțirii omenești și a condițiilor sale de dezvoltare. Desigur, importanța studiilor clasice va fi măsurată pe viitor în raport cu dezvoltarea științei moderne. — Dar, neapărat, educația artistică și literară, ca și cea științifică, nu va putea nimici cu desăvîrșire pornirile moștenite și nu va putea înăbuși, mai cu seamă, *sentimentul moral*, — acest factor esențial al *esteticii clasice*. — Dacă arta și literatura nu va mai fi subjugată de morală, — morala în lupta sa nu poate dispare, ca și viața afectivă, obiectul esențial al sentimentului estetic.

IV. ARTA RELIGIOASĂ CREȘTINĂ

1. Idealul artei religioase creștine

Arta religioasă își are istoricul său. — *Sentimentul religios* a fost totdeauna *un factor estetic*, care s-a asociat cu celelalte elemente estetice spre a produce sentimentul frumosului. În această asociație însă, uneori sentimentul religios a predominat mai mult — ca în perioada simbolică — alteori mai puțin, după cum se observă din evoluția simbolismului artistic și literar [1].

Într-adevăr, în fiecare epocă istorică, omenirea a avut o concepțiune religioasă care a arătat idealul fericirii sale, și astfel, arta s-a modificat în conformitate cu această *conștiință religioasă* — deoarece sentimentele exprimate de artiști n-au putut să nu fie apreciate în conformitate cu această conștiință. Grecii încurajau arta pentru că exprima sentimentele frumuseții divine, a puterii și curajului divinizat. Evreii încurajau arta, ori de cîte ori exprimau sentimentele lor pentru *d-zeul unic: Vițelul de aur!* Cu venirea lui Christos, în cele din urmă, schimbîndu-se *conștiința religioasă*, trebuiau să se schimbe și sentimentele noastre estetice. Cine nu știe că în epoca creștină, religia nu mai desparte pe oameni în societăți izolate? Pentru părinții bisericii creștine nu există decît o *singură cetate divină;* toți oamenii sînt fiii lui d-zeu și trebuie să aibă aceleași sentimente, care să-i unească pe toți în jurul lui d-zeu.

Această *conștiință creștină*, dînd o nouă direcție tuturor sentimentelor, trebuie să dea o nouă direcție și artei pentru a exprima sentimentele idealului creștinesc: *unirea oamenilor cu d-zeu și între ei* — iar nu, sentimentele pentru puterea divină a fiecărei cetăți: puterea faraonului, sau a imperiului roman.

---

[1] Vezi mai sus: *evoluția simbolismului artistic și poetic*, pag. 171.

Religia creştină este menită, prin urmare, a transforma arta spre a exprima sentimentele noastre pentru *d-zeul unic*, care voieşte să fim cu toţii uniţi în jurul lui prin iubire — să ne considerăm cu toţii deopotrivă, smeriţi înaintea lui.

Dacă însă arta cu adevărat creştină n-a putut încă a se stabili pe deplin, din cauza *asocierii sentimentului religios cu ideile ştiinţifice*, ea este cel puţin chiar astăzi o formă evolutivă estetică, care are viitorul său, întrucît adevărata ştiinţă nu poate fi *nereligioasă, nihilistă!* — Cu cît spiritul ştiinţific se va întări, cu atît sentimentul nostru religios se va dezvolta *, pentru a admira cu entuziasm *unitatea nemuritoare*, viaţa eternă a lumii — totdeauna în mişcare; în *disoluţie* şi *evoluţie*.

Viitorul artei creştine atîrnă numai de la împăcarea sentimentului religios cu celelalte elemente estetice — împăcare ce neapărat nu se va putea face dacă arta punîndu-se în serviciul *numai* a religiei va neglija şi celelalte sentimente [2].

2. Obiectul precis al artei creştine. Iubirea divină, religioasă şi lumească

a) Romanul religios

Obiectul general al artei religioase creştine este *iubirea dumnezeiască*, manifestată în toate formele sale.

Această iubire este exprimată: a) *prin iubirea lui d-zeu pentru omenire*, b) *prin iubirea lui d-zeu în oameni* şi c) *prin iubirea religioasă*.

Iubirea lui d-zeu pentru omenire este reprezentată în artă prin diversele faze ale vieţii lui Christos. D-zeu iubind omenirea se face om şi suferă ca şi omul — fără a-şi pierde nimic din personalitatea sa.

Figura lui Christos, exprimînd spiritualitatea bine personificată, — viaţa mîntuitorului cu toate fazele sale: naşterea, suferinţa sa, punerea pe cruce, încoronarea cu spini, bătaia, moartea, învierea şi înălţarea sa la cer— devine subiectul principal al artei şi literaturii.

Iubirea lui d-zeu în omenire este unirea sufletului nostru cu d-zeu, reprezentată prin iubirea de mamă a fecioarei *Maria*. Subiectul artei, din acest punct de vedere, este iubirea cu totul spirituală, divinizată, dezinteresată a Maicii Domnului, aşa cum a fost reprezentată de *Rafael* [3].

Iubirea religioasă este aceea a omului pentru d-zeu, afirmată prin evlavia, prin suferinţa şi supunerea noastră la toate torturile şi chiar la moarte pentru a ne croi calea spre împărăţia cerului.

Această iubire religioasă corespunde cu *spiritul bisericii* — este obiectul *romanului religios* şi este exprimată în artă prin fel de fel de subiecte, relative la fericirea interioară a martirilor, în opoziţie cu torturile corpului [4].

Toate aceste forme ale iubirii noastre, reprezentate de artă, diferă neapărat, de acelea ale artei simbolice orientale şi de acelea ale artei clasice.

Simbolismul artei creştine se aseamănă cu acel al artei orientale numai din punctul de vedere al artei efectului estetic, iar nu, din punctul de vedere al obiectului artistic.

Acelaşi lucru îl putem spune, dacă comparăm arta creştină cu cea clasică, mitologică. Iubirea, într-adevăr, exprimată de arta clasică prin tot felul de zeităţi, îmbrăcate în formă omenească, nu este iubirea lui Christos pentru omenire, nici iubirea oamenilor în Christos [5].

Nu trebuie să uităm încă, că arta de la Christos exprimînd în genere iubirea pentru dumnezeire, este menită de a exprima de asemenea, şi iubirea *cetăţii divine*, în care fiecare este întrupat şi prin urmare, a iubirii concetăţenilor noştrii — a „fraţilor noştri întru Christos".

Arta creştină îşi propune să unească pe oameni cu d-zeu şi între ei. Toţi oamenii, fiind fiii lui d-zeu, trebuie să existe o unire între ei şi cu d-zeu cum zice Evanghelistul Ioan [6].

---

* Este exprimată în acest context ideea posibilei — după Leonardescu — compatibilităţi dintre teoria evoluţionistă şi persistenţa sentimentului religios şi în timpul erei ştiinţifice. Limita gîndirii sale constă în faptul că, deşi, pe de o parte arată că religia este o formă evolutivă, nu-i întrezăreşte şi involuţia. În acest caz, totodată, utilizează termenul de religie într-o accepţie atît de largă încît se suprapune cu cel de „entuziasm" — pentru viaţa eternă a lumii" de admiraţie în faţa „unităţii neumuritoare" a universului infinit în timp şi spaţiu. Astfel, ideea că „adevărata ştiinţă nu poate fi nereligioasă, nihilistă" capătă un sens destul de departe de cel comun al termenului de nereligios. Aici e vorba evident de fascinaţia pe care omul de ştiinţă şi filozoful materialist trebuie să o aibă permanent în faţa unităţii şi diversităţii infinite a naturii şi vieţii *(n. ed.)*

[2] *Arta trebuie să fie independentă.*

[3] vezi mai sus pag. 175.

[4] *Abélard, de ex. este eroul popular al romanului bisericii creştine (Abélard* şi *Héloïse).*

[5] Vezi mai deparet şi comportarea artei clasice cu arta modernă romantică. Cap. V 2. a). Obiectul artei moderne în raport cu al celei vechi clasice.

[6] Evanghelia de la Ioan XVII, 21.

Această artă creştină sugerînd amorul lui d-zeu, sugerează în acelaşi timp şi iubirea aproapelui şi transmite astfel sentimente profane, lumeşti. De aici două feluri de sentimente, care împart *arta creştină* în *religioasă* şi *profană*.

Arta religioasă are de obiect amorul pentru d-zeu, manifestat prin lupta noastră cu tot ce se împotriveşte acestui amor, prin actele noastre de abnegaţie, de pietate şi caritate creştină.

Pictura modernă luînd subiecte din evanghelie s-a încercat a exprima amorul creştinesc pentru d-zeu şi cîteodată, amorul pentru d-zeu şi pentru aproape. Ca model de operă de artă pentru acest din urmă sentiment putem cita tabloul lui *Gay : Judecata*. Ca model de pietate creştină avem tabloul lui *Langley :* un copil cerşetor, hrănit de o femeie caritabilă.

În *literatură*, de asemenea putem cita romanele: *La case de l'oncle Tom* de *Beecher Stowe; les Miserables et les pauvres gens* de *Victor Hugo* etc.

Arta creştină profană, la rîndul său, este afirmată prin *romanele* aşa-numite *cavalereşti*, în care *iubirea noastră lumească* tinde a se desface puţin de iubirea religioasă, creînd forme noi estetice.

b) Romanul cavalerismului

În afară de iubirea divină, religioasă arta exprimă cu venirea creştinismului şi *amorul profan*, lumesc, adică iubirea personalităţii noastre, şi după aceea, iubirea socială, reprezentată într-un mod cu totul particular iar nu general.

În ceea ce priveşte *iubirea personalităţii noastre*, arta reprezintă sentimentul libertăţii şi demnităţii personale *a cavalerismului : onoarea, amorul şi fidelitatea*. Artistul reprezintă pe om luptînd pentru a-şi apăra demnitatea sa personală, pentru a-şi garanta inviolabilitatea sa; el exprimă, în al doilea loc, atitudinea omului, determinată de amor, de pasiunea sa faţă de fiinţa pe care o iubeşte — determinată, în fine, de pretenţia sa pentru statornicie, sau fidelitate *în amor*.

Arta, neapărat, dezvoltînd aceste sentimente ale *cavalerismului*, la popoarele noi, concepe o formă nouă artistică şi literară: *forma cu adevărat romantică* [7], care intră în luptă

[7] Vezi mai departe V. Arta romantică pag. 205.

cu forma simbolică, religioasă şi cu cea clasică. Ea voieşte a exprima caracterul omenesc, desfăcut de ideile mitologice şi metafizice — caracterul omenesc psihologic în starea sa de natură, determinat numai de pasiune şi de împrejurările, sau de aventurile amoroase. Este vorba de a ne înfăţişa omul care nu se conduce de reflexiune, de idee, ci de *iubirea sa pasionată*.

În *iubirea romantică* se pare că totul se reduce la sentimentul pasional al unei fiinţe pentru alta — sentiment neasociat de nici o idee neraţională — nebazat pe nimic altceva decît pe preferinţa personală, capricioasă cu totul arbitrară. Personajele artei romantice nu sînt conduse, ca la greci, de o putere divină, cum era condusă Fedra lui Euripide, sau de la un interes general, legitim, cu totul moral, ci numai de *iubirea individuală*.

Această *primă formă a romantismului*, care începe a se dezvolta în aceste timpuri, este o protestare în contra realităţii, în contra organizării actuale a societăţii, a legilor, care au fixat şi organizat totul dinainte. „Imaginaţia, dezgustată de societatea actuală, creează o lume fantastică în care să putem uita convenienţele sociale, legile şi interesele noastre reale".

Aceste vicii ale *cavalerismului*, ale vieţii aventuroase desfăcută de religie şi de morală, condusă numai de sentimentele egoiste, sînt exprimate în destul de bine în *Don Quijote* a lui Cervantes [8]. Istoria lui Don Quijote nu este, într-adevăr, decît istoria omului nebun de amor, care trece prin toate aventurile, fără a ţine socoteală de nimic, expunîndu-se rîsului lumii!

Autorul romanului *cavaleresc*, pentru a se emancipa de clasicism, se crede în drept a simţi şi înţelege lumea după cum voieşte. El reprezintă toate accidentele vieţii — cele mai mici lucruri — ce n-au un caracter general, ci cu totul particular, accidental, individual. Din regiunile cele mai înalte, se coboară îndată la lucrurile cele mai vulgare, de un interes neînsemnat.

Arta, sub această formă a romantismului, are tendinţa de a reprezenta acţiunea şi sentimentul în împrejurări în care se produc — fără a ţine seamă de legile sociale şi de

[8] Don Quijote de la Mancha. — St. Vîrgolici, regertatul profesor al Universităţii din Iaşi a încercat să traducă din spaniolă în limba noastră această scriere în Convorbiri literare anii XX—XIV fără a o putea sfîrşi.

ideile clasice generale. Artistul voind a se emancipa de trecut, de ideile moștenite, se crede în drept de a crede lumea după fantezia sa. El schimbă ordinea stabilită de mai înainte, după voința sa, fără a respecta regulile și obiceiurile. Adeseori chiar ia în rîs obiceiurile înrădăcinate, punîndu-le în contrazicere cu ideile noastre naturale[9].

Dar, neapărat, *romanul cavaleresc* nu poate reprezenta numai amorul nebun. Don Quijote nu exprimă, firește, idealul amorului profan. Acest ideal este exprimat mai bine de cele trei însemnate romane: *L'Amadis de Gaule*, l'*Astrée*, *La Clélie*, dintre care Amadis[10] exprimă destul de clar *amorul cavaleresc*. Amorul într-adevăr, a lui Amadis pentru Oriana este amorul cu adevărat cavaleresc: *onest*, *credincios*, care face pe bărbat să treacă peste toate greutățile, să facă cele mai mari acțiuni pentru iubirea ce o simte.

---

[9] Putem cita în acest gen de scrieri: Comediile lui Molière și chiar romanele lui Dumas père.

[10] 8 vol. ediția din 1557.

V. ARTA ROMANTICĂ

1. Caracterul romantismului

Ce se înțelege prin romantism în artă și literatură? — Care sînt într-un mod precis caracterele distinctive ale acestei evoluții a artei și literaturii?

Nu se poate caracteriza deodată și într-un mod precis *romantismul*, căci, fiind o evoluție a trecutului, tinde, după cum am văzut mai sus, a se confunda cu *clasicismul* — și, pe de altă parte, această formă pare a nu fi *generală*, a nu reprezenta direcția totală a artei și literaturii, ci *o formă particulară*, *un gen literar*.

O chestiune prealabilă prin urmare, se impune, înainte de a preciza *caracterul romantismului:* este oare adevărat că romantismul ar fi o *formă generală* a artei și literaturii? Nu este el numai un *gen literar*, sau numai *o carte de amor*, în care femeia joacă rolul cel mai însemnat — carte, care ne descrie peripețiile și împrejurările în care eroi închipuiți luptă cu amorul, sau pentru triumful amorului?

Fără a intra în amănunțime, gîndesc că **romantismul,** tinde a înlocui pornirea veche clasică și nu poate fi expresiunea unei direcții parțiale, care ar determina numai o formă particulară literară. Ca și clasicismul prin urmare, romantismul, îmbrățișează atît scrierile romantice în proză, cît și orice formă literară și artistică.

În orice operă romantică găsim într-adevăr ceva, ce reprezintă *viața noastră afectivă, sentimentală: iubirea intimă omenească.* — Se știe, că în epoca modernă (pe care o numim *romantică*), toate artele, în afară de arhitectură, — care urmează încă mai mult direcția veche simbolică, — se silesc a exprima *psihologia intimă* a omului, caracterele și tipurile deosebite ale vieții noastre sufletești, sentimentele și pasiunile. Studiind pe om, artiștii voiesc a deștepta interesul

spectatorilor, exprimînd în afară *iubirea omenească, respectul femeii, al copiilor, iubirea, credința, sentimentul de mamă, de pietate filială, caritatea, toleranța,* în fine, toate sentimentele simpatice: *afecțiunile familiei, devotamentul* etc.

Ceea ce caracterizează forma romantică a artei și literaturii nu este dar, numai *iubirea unei ființe pentru alta.* O operă romantică nu exprimă numai viața *noastră erotică.* Romantismul exprimă viața afectivă în totalitatea ei, cu toate formele sale diverse — corespunzătoare sentimentelor simpatiei noastre.

În această fază de dezvoltare, arta își mărește domeniul său, în loc de a-l micșora; — elementele noi estetice intră în evoluția ei combinîndu-se cu elementele vechi moștenite. Aceste elemente noi, acești *factori estetici,* care caracterizează forma romantică sînt sentimentele omenești, de tot felul. La moderni, arta n-are a exprima numai sentimentul religios (ca la orientali), sau numai sentimentul moral în generalitatea sa (ca la greci și romani), ci toate sentimentele *altruiste* și *ego-altruiste.* Este vorba de a exprima în afară prin forme sensibile viața noastră omenească individuală și socială, cu tipurile sale diverse, cu caracterele sale de tot felul.

Romanul *, zice *Guyau* [1], îmbrățișează viața întreagă, — viața psihologică; el exprimă un caracter; analizînd, sau sistematizînd faptele, care se raportau la acel caracter, artistul face să se înțeleagă ceea ce voiește a individualiza, a determina. Orice operă romantică trebuie să-și propună individualizarea vieții noastre, să caute a exprima concepțiunea unui anumit caracter.

Acest caracter se precizează, pe cît îi posibil, prin *acțiune.* Arta trebuie să pună în mișcare personajele, ca să le vedem la lucru, spre a le cunoaște, după sentimentele, ce voim a exprima. Romanul este mai mult, sau mai puțin o dramă compusă dintr-un număr de scene, de evenimente, care se unesc între ele în vederea unui scop final, unei unități concepute de autor.

Astfel, sub *forma romantică,* arta și literatura exprimă *psihologia vieții noastre,* și, în același timp, istoria acestei vieți; prin combinarea faptelor, a acțiunilor petrecute în timp și în anumite împrejurări, manifestăm, într-adevăr, caracterele ce voim a reprezenta — caractere, în care se reflectă ceea ce este comun în viața unei societăți: *ideile și sentimentele omenești.*

---

* ca gen literar reprezentativ al romantismului (nota editorului).
[1] *Art au point de vue sociologique.*

2. Deosebirea artei moderne romantice de cea veche clasică

a) Obiectul artei moderne în raport cu al celei vechi clasice

Arta modernă, deși are un caracter deosebit de acel al artei clasice, cu toate acestea pare a avea același obiect. Continuînd activitatea artistică a celor vechi pentru a exprima emoționalitatea noastră, arta modernă n-a putut a-și reînnoi, sau schimba problema sa.

Schopenhauer, într-adevăr, susținînd că *problema artei* este aceea a *existenței,* nu vede nici o deosebire între arta veche și modernă, din punctul de vedere al *obiectului,* întrucît admite că *obiectul artei (în general) sînt ideile lui Platon.* Și arta veche și arta modernă prin urmare, după el, își propun a ne face să contemplăm tipurile nemuritoare ale existenței pentru a ne desface astfel de lumea materială, de *egoismul nostru personal* și a deveni iubitori, caritabili [2].

Pe de altă parte, dacă admitem că obiectul artei moderne *este iubirea omenească* [3], considerînd, în această ipoteză a noastră că *ideile lui Platon* obiectivîndu-se în artă ne sugerează prin producțiile artistice, viața noastră afectivă sub toate formele sale, vedem de asemenea cea mai mare asemănare între arta veche clasică și arta modernă.

Medeea, Ariadna, Fedra, Didona sînt, într-adevăr, tot atîtea eroine ale amorului antic. Pe de altă parte, *Efigenia* lui *Euripide, Oedip* a lui *Sofocle* sînt destinate a exprima în teatrul vechi emoțiile provocate de temerea de moarte.

Dar ce zic? Nu este un singur sentiment pe care literatura veche să nu-l fi personificat! *Andromaca* lui *Homer,* ca și la *Euripide* este tipul *iubirii de mamă, Castor* și *Polux* în Pindar, *Oreste* și *Electra* la Eschil și al *Sofocle* exprimă *amiciția frățească,* și așa mai departe pentru toate sentimentele.

Dacă este astfel, pentru ce *romanul* (și respectiv *romantismul*) este considerat ca o *formă nouă* a artei și literaturii? Cine mai bine decît cei vechi și în special decît Platon a caracterizat amorul?

Se pare că modernii nu fac decît să imite spiritul romantic al operelor antice. Andromaca lui Racine nu este decît o reproducere a tipului Andromacei lui Homer și Euripide.

---

[2] Vezi mai sus, pag. 206.
[3] Vezi mai sus, § 1 de sub acest capitol, pag 205.

Ceva mai mult! Spiritul romantic nu este exprimat în vechime numai sub forma dramatică și tragică, dar chiar și sub forma romanului modern. *Cyropedia* lui *Xenofonte* are, într-adevăr, forma unui roman care își are eroul său de căpetenie și alte personaje. Vedem aici pe Xenofon, că-și închipuie fel de fel de evenimente pentru a concretiza caracterul eroului său închipuit: *Cyrus*.

Asemănarea cu toate acestea, din punctul de vedere al *expresiunii amorului*, este numai aparentă. Există, într-adevăr, o deosebire esențială între clasicism și romantism, atît din punctul de vedere al fondului, cît și al formei. Altfel de sentimente au determinat forma veche a artei și a literaturii! Amorul vechi, firește, se deosebește de amorul modernilor — care a determinat *noi forme ale* simțirii noastre artistice și literare.

În arta și literatura veche clasică nu este vorba de iubirea determinată de *natura noastră psihologică — așa cum este ea* — hotărîtă de legile psihofizice și sociologice, ci de *iubirea concepută după* **natura** *zeilor*. Cei vechi, dînd zeilor o formă omenească, nu exprimă amorul natural omenesc, ci *amorul omenesc spiritualizat, generalizat. Medeea, Ariadna, Fedra, Didona* — tipurile amorului vechi — nu sînt femei ci ființe închipuite, mitologice, îmbrăcate în forma omenească, prin care cei vechi au personificat oarecari sentimente precum în: *Andromaca, Oedip* etc.

b) Expresiunea amorului în arta modernă și cea clasică

Sufletul omenesc în vechime nu pare a simți efectul mișcării nervoase, desfăcută de ideea abstractă a *binelui* și de ideile mitologice. Dacă în direcția sa senzualistă, arta veche ține seama de mișcările mușchilor și a nervilor, omul, îmbrăcat astfel în mușchi și nervi — în concepția artistică — este un *spirit pur*.

În imaginația artiștilor și a poeților clasici, într-adevăr, acțiunile omului sînt în mîna zeilor. Zeii sînt cei care cîrmuiesc viața noastră, iar nu noi. Toate pasiunile și sentimentele nu sînt ale noastre, ci ale zeilor. Zeii au o putere asupra noastră, pe care nimeni n-o poate învinge.

Într-adevăr în vechime nu este vorba, în literatură și artă, de amorul natural omenesc, ci de cel zeiesc — care nu poate fi contrariat — de amorul închipuit de imaginație și stăpînit de Diana, zeița castității. Acest amor, oricît de pasionat ar fi fost exprimat în operele artiștilor senzualiști, nu se aseamănă deloc cu amorul firesc al naturii omenești, căci este mai real, mai energic.

Schimbîndu-se *ideile noastre* asupra amorului exprimat în artă, s-a schimbat și *direcția artistică și poetică!* Această direcție, la moderni, este mai naturalistă. Eroii teatrelor moderne, într-adevăr, ca și ai oricărui roman, personifică natura oamenilor, pasionați în lupta lor cu ideile, iar nu natura zeilor.

Această deosebire dintre amorul vechi artistic și amorul modern este verificată și de deosebirea de expresiune a artei în antichitate și în timpurile moderne, precum și de mijloacele prin care arta provoacă *emoția estetică*.

Arta veche nu caută să se miște reprezentîndu-ne viața omenească, așa cum este ea. Ea nu se interesa a imita oamenii, pentru a-i vedea cum trăiesc — ca să plîngem nenorocirile lor — dacă sînt nenorociți — și, să rîdem de defectele lor — dacă sînt ridiculizați.

Spectacolul vieții omenești și imitația sentimentelor și caracterelor nu interesau pe cei vechi! Ceea ce imitau ei era viața zeiască, dată de *lumea ideilor* — singura reală și cu totul morală. Ficțiunea — crearea unor tipuri divine — pentru a servi de model vieții omenești, iată ceea ce însuflețește arta veche. Ceea ce este omenesc, ceea ce se adresează numai simțurilor noastre era ceva bizar, excepțional, ce nu putea fi subiect de artă.

c) Urîtul în arta modernă și cea clasică

Artele pentru cei vechi sînt divine. Ele nu se adresează simțurilor decît pentru a ne face să ne amintim de ceea ce este divin, de ceea ce-i moral. Ceea ce-i *urît*, sau pasionat nu ne interesează.

Evitînd în general *urîtul*, artiștii aveau grijă de a nu reprezenta decît ce-i *frumos* [1]. Urîtul nu poate fi obiect de

[1] *Urîtul n-a fost reprezentat decît la începutul artei, — fiind luat drept frumos.*

Dacă înainte de Pericle, sculptorul metopei de la Selinunt — reprezentînd pe Perseu, asistat de Minerva omorînd pe Gorgona — accentuează în trăsăturile feței Gorgonei expresiunea urîtului, din aceasta nu putem conchide că arta veche a exprimat și urîtul. Din contra, prin aceasta se probează sentimentul artistic în contra urîtului. Zeii aici luptă în contra răului, în contra urîtului, omorîndu-l.

A vedea acest monument reprodus în: Manuel d'Archéologie Gréque, par Max. Collignon.

artă, căci nici un zeu nu era urît. Pluton chiar, deşi era zeul infernului, era frumos. Se ştie că grecii, chiar cînd voiau să facă statuia unui om care se deosebea la jocurile olimpice, o înzeiau, înfrumuseţînd-o. Pictorii şi sculptorii aveau oroare de portret; cea mai mare parte nu voiau să copieze după natură, ci *după ideea* ce-şi făceau de omul pe care voiau să-l reprezinte.

Pentru a evita urîtul „artiştii aveau grijă de a nu reprezenta niciodată excesul pasiunii": durerea extremă, mînia, — căci aceste stări *urîţesc pe om. Timante*, în tabloul său care reprezintă sacrificiul Efigeniei, a acoperit cu mîinile figura lui Agamemnon, pentru a nu exprima în fizionomia sa *durerea* ce l-ar fi făcut *urîţit*. *Niobeea* — această mamă, pedepsită de furia zeilor a-şi vedea murind, unul după altul, copiii săi ar trebui în durerea sa să fie reprezentată de poeţi şi artişti cu figura schimbată, *urîtă*, din cauza suferinţei, a durerii de mamă; dar imaginaţia poetică a autorilor, pentru a evita urîtul, caută chiar în această stare de nenorocire un moment în care *Niobeea* să apară frumoasă. Acest moment este acela în care eroina se roagă la zei ca să-i ierte cel puţin pe cea din urmă copilă, ce-i mai rămăsese în viaţă. Şi, cînd *Niobeea* nu mai are nici o speranţă de a mai scăpa de la moarte pe ultimul vlăstar al vieţii sale — cînd este cuprinsă de durerea cea mai sfîşietoare — poezia nu voieşte a o reprezenta în această stare disperată; — ea preferă, pentru a evita urîtul, să facă pe *Niobeea* să dispară, transformînd-o într-o stîncă. Poetul, în imaginaţia sa crede că este mai bine să metamorfozeze pe om decît să-l desfigureze, reprezentînd starea sa de tulburare, de nelinişte!

Această idee însufleţeşte şi teoria metamorfozelor lui *Ovidiu* [4]. Hecuba, găsind fără suflare pe ţărmurile Traciei pe Polidor [5] — pe care-l credea scăpat din războlul Troiei — nu mai este mamă (femeie) ci o regină, o zeiţă.

Laoconul de asemenea, care reprezintă pe un bărbat, împleticit de un şarpe împreună cu copiii săi, nu exprimă durerea fizică; — arta, asemănînd pe Laocoon cu un *stoic* [6], n-a voit să-l desfigureze, să-l facă să devină urît [7].

---

[4] Metam. lib. VIII.

[5] Unul din cei 50 copii ai săi morţi.

[6] *Aceasta a fost şi ideea lui Winckelmann, care justifică autorii acestei opere.*

[7] *Acest argument al lui Lessing are de asemenea valoarea sa, întrucît expresiunea durerii ar fi desfigurat statuia, şi cei vechi nu exprimau în artă urîtul, — nu considerau, că urîtul, bine exprimat, devine în artă frumos.* Vezi mai sus: *Cartea I-a* pag. 128.

Astfel, pretutindeni în vechime, durerea fizică nemăsurată nu interesează pe artişti, căci nu voiesc a reprezenta natura omenească fizică, materială, ci natura morală. Nu există în poezia veche, nici în Pindar, nici în tragicii greci, nici în Plaut, nici în Terenţiu, nici în Virgiliu, nimic care să se asemene cu spiritul romantismului modern.

3. Direcţia artei romantice

Artiştii şi poeţii moderni materializează oricum expresiunea sentimentelor, întrucît ei voiesc a reprezenta în operele lor *iubirea omenească* — mişcarea inimii omeneşti, iar nu iubirea ideală, zeiască. Ei reprezintă pasiunile sufletului prin mişcările corpului, corespunzătoare cu afectele, cu sentimentele noastre [8]. În zilele noastre arta se sileşte în general a exprima într-un mod viu atitudinea corpului, mişcările nervilor şi ale muşchilor, corespunzător cu stările noastre afective, cu sentimentele şi pasiunile noastre [9]. Ca să credem în emoţiile sufletului, avem nevoie de mişcările corpului, de contracţiile nervilor şi ale muşchilor, după cum în practica vieţii nu credem că cineva este bolnav, suferă, dacă nu constatăm prin palparea pulsului o accelerare a circulaţiei sîngelui.

Dar, pentru a înţelege mai bine chipul cum literatura modernă exprimă acest materialism involuntar, instinctiv al artei moderne, n-avem decît a citi romanul lui *Victor Hugo* intitulat: „*Notre Dame de Paris*". În acest roman, o săracă trăieşte într-o căsuţă abia luminată de o mică fereastră. Ea stă acolo aproape nebună, din ziua în care egiptenii îi furase copila sa, pe care o găsise, şi pe care aceşti vrăjmaşi o urmăreau din nou ca s-o omoare! Care n-a fost disperarea acestei femei *(Güdule)* din ziua cînd se ordonă a se dărîma această căsuţă — locul de scăpare al fiicei sale Esmeralda, condamnată a fi omorîtă! Poziţiunea acestei femei este îngrozitoare! Se aseamănă cu aceea a Hecubei! cînd fiicele

---

[8] St. M. de Girardin, *Cours de littérature dramatique.*

[9] Nu se observă acelaşi lucru la cei vechi. — Atitudinea corpului este exprimată numai pentru a arăta un moment trecător din viaţă, precum este statuia lui Heracles trăgînd cu arcul său (frontonul oriental din templul de la Egina şi aceea a lui Myron (copia discobolului, Muzeul Vatican), reprezentînd un jucător cu discul.

Pe de altă parte, mişcările muşchilor şi ale nervilor, reprezentate de Lysipp în operele sale, nu exprimă sentimentele noastre omeneşti, ci mai cu seamă, puterea musculară a corpului, idealizat, înzeit. (vezi mai sus: *Cartea a II-a cap. III, Lysipp*).

sale îi sînt smulse din brațe pentru a fi sacrificate pe altar. Dar, ce zic? Era poate și mai înspăimîntătoare situația — deoarece *Güdule, neputînd suferi durerea*, devine chiar *nebună* deîndată ce i se dărîmă casa spre a-i răpi copila! *Güdule* într-adevăr, nu este ca *Hecuba* lui *Ovidiu;* ea nu este zeiță pentru a suporta durerea, sau pentru a disparea: *a se metamorfoza* în fața nenorocirilor lumii acesteia. Aici nu este vorba de durerea unei zeițe, în formă de femeie, ci de durerea unei femei devenită *panteră*, căreia i se iau puii săi.

Iată într-adevăr, în ce mod *V. Hugo*, descrie durerea acestei femei (în loc de a o ascunde, ca cei vechi, prin metamorfozare) — în momentul cînd soldații voiesc a-i răpi copila:

„Lorsque la mère entendit les pics et les leviers saper sa forteresse ele poussa un *cri epouvantable;* puis elle se mit à tourner avec une vitesse effrayante autour de sa loge, — habitude de *bête fauve*, que la câge lui avait donnée. Elle ne disait plus rien, mais ses yeux flamboyaient. Tout à coup elle prit un pavé, rit et le jeta a deux poigns sur les travailleurs. Le pavé mal lancé, car ces mains tremblaient, ne toucha personne et vint s'arrétter sur les pieds du cheval de Tristan; elle grinça ses dents . . . A mesure que le travaille des demolissuers semblait s'avancer la mère reculait machinalement et serrait de plus en plus sa fille contre le mur. Tout à coup la recluse vit la pierre (car elle faisait sentinelle el ne la quitait pas du regard) s'ébranler, et elle entendit la voix de Tristan qui encourageait les travailleurs. Alors elle sortit de l'affaisement où elle était tombée depuis quelques instants et s'écria; et, tandis, qu'elle parlait, sa voix déchirait l'oreille comme une scie, tantôl balbutiait comme si toutes les maledictions se fussent pressées sur ses lèvres pour éclater à la fois: Ho! ho! ho! mais c'est horrible; vous êtes des brigands! Est ce que vous allez vraiment me prendre ma fille? Je vous dis que c'est ma fille! Oh! les laches! Oh! les laquais — bourreaux! les misérables goujats! assassin! Au secours! au secours, au feu! Mais est-e qu'ils me prendront mon enfant comme cela? Qu' est-ce donc qu'on appelle le bon Dieu? Alors, s'adressant à Tristan, écumante, l'oeil hagard, à quatre pattes comme une panthère et toute hérisée ..."

Această direcție nouă a artei și a literaturii moderne a reînnoit cu desăvîrșire problema esteticii [10]. Filosofii, observînd *frumosul* în direcția nouă a artei, nu mai trebuie să facă fel de fel de ipoteze metafizice asupra lui și să-l considere ca un *lucru în sine* (*Ding an sich*), ca o realitate, ce ar exista fără noi — ca esență, în fine, a lui d-zeu, ce se aseamănă cu binele, cu perfecțiunea.

Arta trebuie să exprime viața noastră afectivă, așa cum este ea, cu pasiunile sale omenești, iar nu viața zeiască; — tot ceea ce se exprimă: frumosul, ca și urîtul, nu este decît starea noastră de emoționalitate, în *raport* cu natura, cu familia și patria noastră — stare determinată de natura noastră psihologică.

[10] Vezi mai sus: *Problema Esteticii contemporane*, Cartea a II-a, I §1

4. Elementele ce se pot observa într-o operă romantică

Care sînt, în urma celor spuse, notele caracteristice — elementele ce putem observa într-o operă romantică?

Deosebim următoarele elemente:

a) Caracterul omenesc personificat prin sentimentele și ideile omenești;

b) Mediul fizic și social, în care luptă caracterul;

c) Acțiunile, prin care se manifestă acest caracter.

Întîlnim dar, într-o operă romantică, un element *psihologic*, un element *poetic* și, în fine, un element *istoric și sociologic*.

Elementul psihologic este reprezentat prin ideile și sentimentele personajelor.

Elementul poetic este reprezentat de mediul fizic, în care luptă personajele prin sentimente, de care sînt inspirate ele față cu natura. Artistul în opera sa trebuie să țină neapărat seama de mișcarea eroilor față cu natura — de sentimentul care-i leagă cu natura.

Elementul istoric este reprezentat prin povestirea evenimentelor, a acțiunilor, prin care s-a manifestat viața individuală a eroilor, a personajelor operelor romantice.

Romanul cuprinde dar în el tot ceea ce este esențial în *psihologie, poezie și istorie.* Dar, neapărat, toate aceste elemente nu se cuprind în aceeași măsură în romane. Uneori insistăm mai mult asupra *caracterului omenesc* — analizînd

sau expunînd acțiunile numai din acest punct de vedere — alteori, insistăm mai mult a reprezenta *mediul social*, în care caracterul se dezvoltă, alteori asupra *mediului fizic*.

De aici, deosebirea diferitelor feluri de romane. Există *romane psihologice, istorice, sociologice, pitorești* sau *poetice*. Notăm numai că romanele acestea din urmă: *pitorești* sau *poetice*, — asemănătoare cu *idilele* și *pastoralele* — și cele *istorice* — asemănătoare cu *epopeele* Greciei eroice — se pierd în zilele noastre în romanele *psihologice* și *sociologice* — căci ceea ce ne interesează într-un roman este viața noastră psihică și socială, contemporană.

Să ne ocupăm mai întîi cu *romanul psihologic*.

5. Romanul psihologic. *Goethe, Lamartine și George Sand*

Romanul psihologic exprimă viața noastră sufletească — așa *cum este ea* — în conformitate cu legile psihice; ele trebuie să ne înfățișeze caracterul nostru, concretizat prin acțiunile noastre, cu privire la un sentiment, la o pasiune.

Forma cea mai simplă a acestui fel de roman ne-a dat-o *Goethe*, în opera sa: *Werther*, în care eroul, cuprins de dragoste — îngenunchiat de pasiune — destăinuiește secretul inimii sale: visul său, suferința sa!

Goethe, urmărind viața lui *Werther*, a acestui om nebun de amor, voiește a crea un tip de amor, care, neapărat, pentru noi, este tipul eroului romanului psihologic, sau servește de model pentru caracterizarea acestei forme a literaturii moderne.

Citind, într-adevăr, acest roman nemțesc, vedem eroul concentrat în sine, meditativ, descriindu-și starea sa psihologică, visătoare și plină de melancolie. *Werther iubește!* Și, această stare îl face cu totul activ, — însuflețește toate cugetările, toate tendințele și acțiunile sale.

„Mama mea ar voi, zice *Werther*, să mă vadă ocupat. — Asta mă face să rîd... Nu sînt eu acum destul de activ?" Dar, un eveniment cu totul simplu se produce, după acest sentiment neașteptat: întoarcerea lui *Albert*, logodnicul *Charlottei!* În această situațiune, ce era de făcut? Werther se împrietenește cu el, și, într-o zi, pe cînd se plimba, vorbind cu Charlotta, tristețea-l cuprinde așa de mult încît ideea de a se sinucide îi trece prin minte. „Merg alături cu el, zice Werther, — vorbind cu ea; culeg flori în drumul mare; fac

un buchet cu multă băgare de seamă — pe urmă, îl arunc în rîul, care curgea pe acolo și mă opresc ca să-l văd cum se afundă (dispare) pe nesimțite...".

În acest mod, continuă înainte Werther, descriindu-și viața sa sufletească, față cu împrejurările viitoare — luptînd cu amorul său. — Dar, neputînd rezista suferinței sale, se omoară, executînd ceea ce a conceput din forma buchetului de flori, pe care l-a văzut dispărînd în apă.

Această metodă poetică, de a face ca personajele concepute de autor *să descrie singure iubirea lor* — starea lor sufletească, închipuite de imaginația poetului, este urmată în veacul nostru mai de toți autorii. Pot să dau ca exemplu pe *Lamartine*, care, în operele sale: *Méditations, Jocelyn, Confidences*, ne descrie într-un mod admirabil *iubirea omenească, exaltată, visătoare* și în același timp *nevinovată!* Cine nu cunoaște, din scrierea: *Confidences* a lui *Lamartine*, în ce chip *Graziela* povestește primele transporturi ale inimii sale nevinovate!

Același lucru se observă și la *George Sand*, care în romanele sale: *Indiana* și *Valentine*, ne descrie *amorul pasionat*, ce nu ține seama de nici o lege și de nici o datorie, precum și în romanul său, *Lelia*, care ne reprezintă amorul melancolic și disperat — sufletul omenesc căutînd obiectul său de iubire, fără a-l putea găsi!

a) Caracterizarea romanelor psihologice

Aceste romane, numite psihologice, exprimînd viața afectivă omenească, iar nu închipuită, dumnezeiască, par a fi cu totul *naturale*, realiste. Nu se pot numi cu toate acestea romane naturaliste fiindcă în realitate nu exprimă, într-un mod credincios, viața sentimentală a omului, așa cum este ea, ci așa *cum și-o închipuie autorul*, după idealul conceput de el.

George Sand mărturisește singură, în prefața operei sale: *„Petite Fadette"*, că voiește a întoarce spiritele către un *ideal calm de nevinovăție* și de vis: *„J'éprouve un besoin impérieux*, zice ea, *de détourner la vue de nos jours de troubles et de malheurs et de me reporter vers un idéal de calme, d'innocence et de rêverie"*.

Acest vis însă adeseori aduce eroii la nebunie, în unele opere ale sale, ca și în acelea ale lui *Goethe* și *Schopenhauer*. Werther se omoară, ca și Othelo a lui *Shakespeare*.

Ei bine, întrebarea este: asemenea romane, care ne descriu viața sufletească a omului altfel de cum este ea, în regulă

generală — care ne reprezintă viața sufletească în starea patologică, anormală — sînt ele romane cu adevărat psihologice? Nu le-am putea oare numi mai bine *romane de ficțiune*, — asemănătoare cu acelea ale *idealismului clasic*, — decît romanele psihologice? Personajele, într-adevăr, neînfățișîndu-ne viața sufletească, așa cum apare conștiinței, așa cum se poate observa din acțiunile noastre — ci așa cum le-a visat autorul — se aseamănă cu miturile antichității, cu tipurile clasicismului, pe care nu le putem întîlni în lume.

Nu este greu de a vedea că afară de mici excepțiuni, romanele, așa-numite psihologice, nu cuprind decît anomalii, lucruri imposibile, ce nu se pot crede. Ceea ce ele descriu sînt lucruri excepționale, ce nu s-au întîmplat niciodată, sau foarte rare. Eroii, ce-i zugrăvesc, nu-i întîlnim decît într-un mod excepțional, deoarece ideile, sentimentele și acțiunile lor, nu se aseamănă cu acelea ale oamenilor, ce-și păstrează echilibrul lor intelectual și moral.

Asemenea romane dar, nu sînt decît o culegere monstruoasă de cazuri patologice, ele se ocupă cu ceea ce este excepțional, anormal. Știu că există mulți oameni ca Werther, dar, Werther nu poate fi un tip de iubire ci un tip anormal, excepțional, ce-l întîlnim rar. Putem iubi, putem suferi, fără a înnebuni, fără a ne omorî. Nu este adevărat că oricine iubește și suferă trebuie să se omoare din cauza aceasta.

b) Idealul romanului psihologic. Aprecierea acestui ideal

Care-i cauza că romanele, destinate a reprezenta viața sufletească omenească, n-o descriu, așa cum este ea, într-un mod complet și sincer? Pentru ce autorii nu reprezintă pe om, așa cum este el, așa cum l-a modificat societatea — cu dispozițiile sale individuale bune, sau rele — ci ne descriu omul pe care nu-l cunosc?

Înainte de toate se poate zice că motivul care a făcut pe autori să se depărteze de expresiunea reală a vieții afective a omului a fost acela că s-a considerat romanul, în fiecare secol ca *idealul amorului*. S-a susținut că în romane nu putem vedea decît ceea ce fiecare secol, fiecare societate a visat despre amor. „Istoria ne spune ceea ce face omenirea, romanul trebuie să ne spună ceea ce speră, ceea ce visează". El trebuie întotdeauna să ne arate partea cea frumoasă a vieții — viața idealizată.

Un alt argument explicativ este bazat pe tendința moștenită din trecut a artei către ideal. Omul nu s-a putut încă desface de iubirea ce o are pentru *miraculos*. Dacă s-a desfăcut de miraculosul vechi, care însuflețea în vechime legendele și epopeele, a adoptat un alt miraculos, care s-a dezvoltat în societățile moderne sub forma *romanului miraculos*, numit de francezi *„romanesque"*.

Acest „miraculos", cu toate acestea — deși deosebit de acel al antichității — se înrudește cu el prin faptul că simulează doar adevărul, că fuge de adevăr!

Ceva mai mult! Romanul, înconjoară adevărul mai mult chiar decît epopeea; se pare că nu respectă deloc adevărul, ba chiar îl disprețuiește. Epopeea, fără îndoială, nu voiește să ne surprindă, să ne înșele; ea ne înștiințează că are să ne povestească ceva fabulos, miraculos — din lumea ideală, zeiască — pentru a ne încînta imaginația, transportîndu-ne în domeniul minunilor prin extaz și contemplare! Epopeea, cu un cuvînt, dacă este fabuloasă, este sinceră, nu este înșelătoare. Nu este tot așa cu romanul! Romanul, pe de o parte, ne înștiințează că fuge de supranatural pentru a ne zugrăvi ceea ce este omenesc, și, pe de altă parte, desfigurează natura omenească, exagerînd proporția viciilor și a virtuțiilor noastre Desigur, făcînd, astfel romanul caută a ne înșela, căci schimbă natura omenească în zei, sau demoni, fără să ne spună.

Dar, pentru ce caută autorul a ne înșela? Pentru a produce un mai mare efect estetic. Iată singurul argument adevărat care împinge pe autori a schimba natura omenească.

Autorii voiesc prin operele lor a captiva mai mult pe lectori prin aceea că reprezintă lucruri extraordinare — ființe ce n-am putut vedea. Ei cred că dacă ne-ar arăta ceea ce se întîmplă întotdeauna, — ceea ce se poate vedea întotdeauna — nu vor produce efect estetic.

Dar, atunci să nu ni se vorbească de romanul psihologic; să nu ni se spună că romanul acesta ne zugrăvește viața noastră sufletească! Cu această metodă niciodată nu vom avea romane cu adevărat psihologice.

Dacă într-adevăr romanul persistă în direcția aceasta de a metamorfoza natura omenească pentru a face efect, romantismul nu va realiza, în artă și în literatură, progresul pe care îl așteptăm.

Nu zic că romanul nu trebuie să-și caute idealul său — dar, pentru aceasta, nu trebuie să desfigureze natura omenească. Nu voim un *ideal miraculos*, imposibil de realizat, ci un ideal indicat de tendințele naturii omenești. Literatura

și arta, este adevărat, nu trebuie să ne reprezinte ceea ce este monstruos și trivial în lume — să ne arate lucrurile pe care omul cu bun gust le evită, — dar, de asemenea, nu trebuie să figureze lucruri, care nu se potrivesc cu starea normală a omului. Idealul nostru nu poate fi nebunia din amor [11]. Un asemenea amor nu este natural, normal. Nimic nu este mai periculos pentru omenire decît aceste tendințe ale literaturii de a schimba natura omenească.

Este o greșeală de a admite că toate romanele idealiste sînt bune. Cine ne asigură că artistul, schimbînd natura omenească, a schimbat-o în bine? Există și romane idealiste *rele*.

Putem să lăudăm un roman pentru că s-a servit de melancolie spre a ne reprezenta bunele sentimente ale inimii omenești, pentru că a evitat de a pune pe oameni în niște împrejurări nefavorabile dezvoltării relelor sentimente. Lăudăm, într-adevăr, romanele care ne fac să credem în viața eroică și nevinovată — care exprimă iubirea onestă, credincioasă, statornică, ce împinge pe om a realiza acte mărețe; în fine, lăudăm toate acele romane, care au mișcat lumea în timpul cînd ele au fost publicate, precum sînt: *L'Amadis de Gaule*, *L'Astrée*, *Paul et Virgine.*, etc, dar, alături cu aceste romane există altele, cărora nu putem să le dăm nici o valoare din cauză că fug de adevăr pentru a ne exprima iubirea nestatornică și necredincioasă, sau iubirea nebunească.

Știu, cu toate acestea, că adevărata direcție a romanelor nu atîrnă de critică, ci de emoțiile romancierilor și artiștilor, și de imaginația societății către care se adresează. În starea lor contemplativă, impersonală, neinteresată, autorii ne spun ceea ce simt în interiorul lor. Forma artistică este opera timpului — expresiunea stării sufletești a poeților, determinată de starea de cultură a societății. Cu cît ne vom cunoaște mai bine, cu atît arta și literatura vor exprima mai bine sentimentalitatea noastră.

Dar, nu pot să nu constat că arta și literatura romantică n-a primit încă forma sa definitivă. Nu am ajuns încă a ne da bine seama: pentru ce trebuie să ne depărtăm de adevăr și pînă la ce punct trebuie să ne apropiem. *Chestiunea naturalismului în artă și literatură* [12] este încă la ordinea zilei, și, tendința pozitivistă a artiștilor și poeților va da naștere la diferite forme artistice și literare.

---

[11] Romanul psihologic cu un asemenea ideal nu este decît romanul cavaleresc în prima sa fază.

[12] Vezi mai departe: *Cap. VI, Romanul naturalist.*

Depărtîndu-ne de ideile estetice, ce păreau stabilite pentru totdeauna și care formau *legislațiunea Parnasului*, nimeni n-a putut încă să ne dea o legislațiune nouă estetică.

Gustul nostru estetic trece printr-o mare criză! Fiecare spectator într-un teatru, sau într-un muzeu afirmă că un lucru-i place, sau nu, după fantezia momentului și nu caută să-și dea seama de această fantezie, pentru că nu posedă nici un *criteriu*, nici un principiu *estetic* de care să se conducă.

Această neștiință în ale esteticii este probată prin judecățile evazive, nebazate pe nimic — făcute de cei necunoscători asupra operelor literare și artistice. Auzim în jurul nostru la teatru și în muzee judecăți ca acestea: „frumușel, nu este rău" („*c'est assez joli, cela n'est pas mal*") — judecăți care nu spun nimic, care nu afirmă cu seriozitate nimic.

6. Romanul sociologic[13]: *V. Hugo și Balzac, H. Heine, Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi etc.*

a) Caracterizarea romanului sociologic

Romanul sociologic — propunîndu-și a întrupa viața societății, *așa cum este ea în prezent*, iar nu, cum a fost în trecut — este forma cea mai înaltă, superioară a *romanului istoric*. Aici autorul se ascunde după evenimente, pentru a lăsa să se vadă tendințele societății din care face parte, în lupta comună pentru trai.

Morala care rezultă din aceste romane nu-i individuală — ca în romanul psihologic — ci socială.

Este de notat, pe de altă parte, că autorii romanelor sociologice nu voiesc a arăta ceea ce este bun, ceea ce se petrece în societate într-un mod general. Din contra, această formă a romantismului pare a fi *expresiunea de nemulțumire a autorilor în privința stării actuale a societății.*

Romanul sociologic este tendențios! S-ar crede că este destinat chiar *a servi o cauză socială*, sau *politică* — a reprezenta simțirea noastră față de neajunsurile societății contemporane.

Această tendință a romantismului ne face să zicem că arta are o *misiune socială*, *politică*, **servind** *întotdeauna a oglindi* **viața societății contemporane.**

---

[13] Studiu publicat în *Conv. literare*, an. XXIX, 1895.

În romanul sociologic, într-adevăr, nu este vorba de a exprima un tip, un caracter, care să personifice un sentiment, ci o stare socială, oarecare obiceiuri sociale.

În aceste **romane**, *elementul sociologic* **predomină** *asupra elementului psihologic* și trebuie să producă o emoție cu caracter social. Este vorba de a reprezenta evenimentele, împrejurările, în care trăiește omul — de a reprezenta *mediul social:* societatea cu credințele și obiceiurile sale. Ceea ce interesează pe autor este viața socială cu problemele sale multiple.

Un roman sociologic, am putea zice, *este dezvoltarea, reprezentarea estetică a unei probleme sociale.* Ni se înfățișează bogatul, față cu săracul, muncitorul, față cu patronul, poporul, față cu burghezimea etc.; se vorbește, în fine, în aceste romane, de *chestiunile sociale*, care sînt la ordinea zilei.

Ca exemplu de acest fel de romane putem da: *„Les Misérables“* de *V. Hugo;* aci, autorul n-are în vedere a descrie vreun caracter individual anume determinat, ci, ceva ce autorul a observat în societate: *mizeria, sărăcia*, de care sînt bîntuite păturile de jos ale societății! Observînd bine societatea din punct de vedere al mizeriei sale, *Hugo* creează o operă pentru a ne reprezenta starea societății.

Este un episod din această operă a lui *V. Hugo*, care ne reprezintă familiaritatea și limbajul închipuit al poporului:

„Quand on n'a pas mangé, c'est trés drôle. — Savez-vous, la nuit, quand je marche sur le boulevard, je vois des arbres comme des fourches, je vois des maisons toutes noires, grosses comme les tours de Notre-Dame, je me figure que les mûrs blancs sont la riviére, je me dit: Tiens il y a de l'eau là! Les étoiles sont comme des lampions d'illuminations, on dirait qu'elle fument et que le vent les eteint, je suis ahurie, comme si j'avais des chevaux qui me soufflent dans l'oreille; quoique ce soit la nuit, j'entends des orgues de barbarie et les mécaniques des filatures, est-ce que je sais moi? Je crois qu'on me jette des pierres, je me sauve sans savoir, tout tourne, tout tourne [14].

Această direcție a literaturii, de a ne reprezenta ceva din cele ce se întîmplă în societatea în care trăim, și a ne face să ne iubim pe noi gîndind la neajunsurile, care rezultă din cauza viicilor organismului social, este neapărat cu totul nouă; în vechime scriitorii n-aveau în vedere viața socială actuală, contemporană, ci *trecutul său, istoria sa;* pentru acest cuvînt, romanele care-și luau subiectele din mișcarea vieții sociale nu se numeau *sociologice*, ci, *istorice, mistice* și de *cavalerism.*

[14] *Récite d'Eponine,* T. VI.

În acele ***romane istorice*** după cum știm, se reprezintă ***sentimentul religios, național***, sau ***sentimentul simpatiei într-un timp oarecare.*** În timpul barbariei, de exemplu, ori a cavalerismului se reprezenta iubirea spontană, iubirea conjugală, iubirea maternă, filială, în fine, diferitele sentimente sociale, care s-au format în societate [15].

Nu se observă același lucru în romanele sociologice. Aceste romane, bazate pe studiul societății *actuale*, pe observațiile, sau notele culese de autori sînt o născocire nouă în domeniul literaturii.

Caracterul romanului sociologic îl întîlnim pentru întîiași dată în operele lui *Balzac*, de la care se observă această direcție a romantismului.

De la *Balzac*, într-adevăr, se poate observa că romanele exprimă nu numai viața noastră psihologică, dar și viața societății — *așa cum este ea*, cu viciile și defectele sale, cu bunătățile și răutățile ei. Numai *Balzac* a putut inspira lui *V. Hugo* ideea de a părăsi în literatură regulile arbitrare și personajele fictive, convenționale. V. Hugo, studiind romanele lui Balzac, a fost condus la concepțiunea romanelor sale, din care, unele reprezintă starea socială, iar altele, atît starea socială, cît și cea sociologică. Se știe că în *Notre Dame de Paris, Hugo* a zugrăvit o *stare de obiceiuri*, în *Misérables*, starea socială și sociologică, iar în *Lucreția Borgia* iubirea de mamă, baza familiei moderne.

Această *direcție sociologică* a romanului a primit o mare dezvoltare nu numai în Franța, dar și în Germania și Rusia. Ea este urmată în Germania de către *H. Heine* și în Rusia de către *Turgheniev, Dostoievski., Tolstoi* etc, și tinde a deveni chiar naturalistă.

Pornirea aceasta este favorizată, neapărat, din cauză că este nouă, din cauza originalității expresive a operelor. Se știe că toți autorii care au mers pe calea aceasta nouă a romantismului au avut un mare succes.

Și, dacă chiar facem abstracție de autorii cei mai noi, care se apropie de ***naturalismul artistic***, cei vechi n-au fost mai puțin admirați! Este destul a ne aminti de succesul ce a avut *V. Hugo*, care a mers pentru prima oară pe urmele lui *Balzac* — succes constatat de la început de unul dintre cei mai iluștri critici: *Saint-Marc Girardin.* „Nu voi uita, zice acest vechi profesor al facultății de litere din Paris, niciodată impresia ce mi-a produs prima reprezentare a dramei: Lucreția Borgia

[15] Vezi mai sus: *cap. IV. b) Romanul cavalerismului.*

a lui V. Hugo... Dacă nu plîngeam, de emoționat ce eram, mă stăpîneam și eram în admirare; dacă nu simțeam o emoție morală, simțeam o emoție fizică, provocată din cauza acțiunii dramatice, care mă făcea s-o confund cu emoția morală. Mi se părea că ideile și sentimentele au devenit niște *mișcări instructive*. — Această emoție estetică provenea din cauză că vedeam sentimentul de mamă, pe care voia să-l reprezinte V. Hugo [16], în mijlocul tuturor viciilor, că vedeam mama inspirată de o pasiune oarbă și violentă, iar nu de o pasiune inspirată de natură și aprobată de morală. Cauza emoției mele era contrastul dintre iubirea de mamă, concepută de cei vechi — iubire purificată de virtute — și aceea concepută de autor" [17].

b) Aprecierea critică a direcției romanelor sociologice. Pesimismul și scepticismul în arta romantică

Oricare ar fi deosebirea dintre *emoția estetică*, produsă de operele clasice și *emoția estetică*, produsă de romanele sociologice — oricare ar fi preferința, ce am da noi, din cauza efectului artistic operelor romantice, cu caracter sociologic — nu gîndesc că arta și literatura trebuie puse pentru totdeauna numai în serviciul politicii, al deslușirii problemelor sociale — că manifestările artistice ale sufletului oamenilor trebuie de acum înainte să fie călăuzite de nevoile vieții sociale că, în fine, artiștii și literații pe viitor să fie numaidecît *socialiști!* *

[16] Vezi. *V. Hugo, préface de Lucréce Borgia.*

[17] *Rezumatul impresiei sale din Cours de lit. dram. T. 1.*

* Semnificația termenului de „socialism", „teză socialistă" este redusă la accepțiile conferite de Proudhon. Nici poziția lui C. Dobrogeanu Gherea nu este înțeleasă decît ca o accentuare a idealurilor sociale în artă fără ca Leonardescu să sesizeze novum-ul metodologiei marxiste și substanța viziunii socialiste aplicată la domeniul artei. Apărînd aici cu argumentele timpului, îndeosebi cele ale filozofiei idealiste, „independența artei", Leonardescu disjunge abrupt, nedialectic între idealul artei și idealul social. Primul — după el — nu poate fi subordonat celui de al doilea. În același timp i se pare că nu trebuie reprezentate în artă și literatură elementele particulare de ordin social, stările de „anomalie", viciile etc ci, numai „viața socială în esența sa". Atunci ar fi întărit și păstrat principiul „independenței artei", al „dezinteresării" ei, al autonomiei. Cum poate însă arta să reprezinte esența vieții sociale fără să facă apel la elementele de ordin individual și particular? Se întrezăresc, în această privință, două tipuri de motivații. Pe de o parte Leonardescu preia necritic prejudecățile referitoare la tendință în artă și cele referitoare la arta socialistă. Pe de altă parte, își spune cuvîntul în acest caz și gustul său, precum și atitudinea

Artistul sau poetul, fără să vrea poate să fie influențat de chestiunele care sînt la ordinea zilei, dar, prin geniul său trebuie să se înalțe deasupra mizeriilor și anomaliilor sociale.

Într-adevăr, din această tendință inconștientă a romantismului de a reprezenta *viața contemporană* a societății nu trebuie să credem că arta și literatura trebuiesc puse în serviciul societății, pentru a înlesni înțelegerea chestiilor sociale. Nu se poate nesocoti libertatea artei supunînd-o unei reguli arbitrare. Arta a fugit întotdeauna de dogmatism și de despotismul sistemelor.

Nu facem artă, doar pentru a dovedi un principiu social. Arta nu poate fi numai politică și, operele sale fiind eterne, nu pot exprima numai ce se petrece acum, ci ceea ce pare destinat a se repeta și în viitor.

Teza socialistă susținută de Prudhon [18] în *„Du principe de l'art"*, care nu permite autorilor de a căuta altceva decît *idealurile* societății, este falsă [19]. Nu putem impune autorilor de a ne inspira de problemele actuale ale societății, de suferințele, sau nevoile sale. Ceea ce putem cere de la romanele sociologice este ca ele să ne reprezinte viața socială în esența sa, așa cum ea este *și trebuie să fie întotdeauna,* iar nu, după cum se observă în *particularitățile* sale, în anomaliile sale.

Artistul în entuziasmul său de a-și manifesta viața cu simțirea sa în forma cea mai înaltă, ar face mai bine dacă ne-ar refugia într-o lume mai ideală, în care să ne uităm pe noi înșine cu toate trebuințele și tendințele noastre egoiste. Arta, ca și știința, trebuie să fie *neinteresată*; ea trebuie să caute *idealul său,* care *nu poate fi mizeria societății în care trăim.* Ea nu trebuie nici să caute a vindeca rănile societății,

față de artă și față de viață. Nu agreea reprezentarea „prea realistă" a „romanului sociologic", cea naturalistă a vieții, nu credea în expresivitatea estetică a laturilor urîte ale vieții. Gustul său era al unui clasic într-o perioadă în care arta era ne-clasică și cerea și alte disponibilități subiective în receptare. Îi repugna în artă ca și în viață orice formă de vulgaritate, exces, anomalie. Era dornic — tocmai pentru că lipseau — de echilibru, măsură, ordine și armonie. Poziția aceasta este în consonanță desigur și cu idealul său social, în esență burghezo-democratic. El este totodată adept ale reformelor care să genereze „echilibrul", „liniștea socială". Iluziile acestea au pătruns adînc în multe straturi ale ideilor sale (*n. ed.*).

[18] *Iar la noi, formulată într-un mod indirect de Dl. Gherea C. Dobrogeanu în Studiile sale critice și în „Literatură și știință", în care caută idealurile sociale și o nouă metodă critică. — A vedea „Polemicile" D-lui profesor P. P. Negulescu, București, Carol Müller 1895 și alte studii ale sale apărute în Convorbiri literare (1897).*

[19] *Vezi dezvoltarea teoriei noastre asupra acestei probleme mai departe Cartea a III-a, cap. V.*

ci, ale sufletului nostru, care voiește a se ușura de suferință prin ajutorul operelor artistice.

Dar, poate ni se va obiecta: „romanul sociologic, desfășurînd problemele sociale ale vieții contemporane, prin talentul inventatorilor săi, a știut *a uni idealuls ocietății contemporane cu idealul artei*".

Contest această afirmare. Romanul sociologic nu și-a ajuns încă *idealul său*, care este *uitarea de sine, în fața stării generale, comune a societății contemporane*. Nu cunosc nici o operă cu caracter sociologic care să reprezinte într-un mod complet și sincer *viața socială, — așa cum este ea*. Ni se înfățișează niște împrejurări trecătoare, niște monstruozități și boli sociale *excepționale, anormale*, se denaturează, în fine, evenimentele, faptele cu caracter social, se creiază tipuri entuziaste, pasionate pînă la exaltare și aceasta, numai în vederea *efectului estetic*!

Cine nu știe că de cîtva timp *pesimismul* s-a introdus pe nesimțite în artă? Nu mai credem în virtute și ni se reprezintă în artă incestul, rușinea, paricidiul, în fine degradarea naturii omenești. Se pare că societatea este organizată numai pentru nefericirea omului, sau că astăzi este în descompunere.

Flaubert spune undeva în romanul său *„Education sentimentale"*: „Ai gîndit tu cum sîntem organizați pentru nenorocire? . . . Este ciudat lucru! Sînt născut cu puțină credință pentru fericire!"

Dar, acești romancieri nu sînt numai *pesimiști*, ci și *sceptici!* V. Hugo, de exemplu, dezvoltă în dramele și romanele sale niște antiteze din ce în ce mai generale. El creiază niște personaje cu un caracter îndoit, reprezentînd fiecare lupta constantă a două pasiuni opuse. Astfel, în *Maria Tudor*, amorul este în luptă cu ura; *Maria Tudor* nu este numai virgină, dar și supusă (amantă); același lucru putem spune și de celelalte romane și drame ale sale. *Les Misérables* exprimă lupta individului în contra societății; *les Travailleurs de la mer* — lupta omului în contra elementelor. *Quatre-vingt-treize* — aceea a dreptului divin în contra revoluției, a principiului lui St. Just, în contra principiului *Girondin*, în fine, în *Lucreția Borgia*: maternitatea luptă în contra viciilor înnăscute.

În prima parte a acestei din urmă drame vedem cum mama caută a scăpa pe fiul său, fără să cuteze a afirma că este fiul său. În a doua parte vedem pe acest fiu, *Gennaro*, care crescuse fără să fi cunoscut pe mama sa și cum este împins a o omorî.

Ei bine, putem oare spune că romanul sociologic, în faza sa de dezvoltare, în care se află astăzi și-a ajuns scopul: de a reprezenta într-un *mod complet și sincer* starea actuală a societății? Nu vedem că operele romantice cu caracter sociologic — *pentru efectul estetic* — schimbă starea naturală a lucrurilor, exprimă mai mult monstruozitățile, ororile societății, sau mai bine, exprimă mania literară de a căuta numai răul?

Fără îndoială, asemenea opere exprimă ceea ce societatea desminte prin obiceiurile și acțiunile sale! Pasiunile desfrînate, crimele oribile, caracterele murdare, ce reprezintă literatura modernă sînt mai mult niște ficțiuni ale autorilor, aflate în fantezia lor, decît în viața societății contemporane.

c) Teza socialistă a artei și imaginația societății contemporane

Există un argument, care vine în favoarea *tezei socialiste* a artei și pe care, în interesul chestiunii, nu voiesc a-l trece cu vederea. Se va putea replica într-adevăr: *„Subiectele alese de autori sînt determinate de simțirea și imaginația mediului social în care trăiesc!"* Dacă romanele, cu caracter sociologic nu exprimă într-un mod exact starea societății contemporane, reprezintă cel puțin *imaginația ei*, sentimentele ce se găsesc în imaginația acestei societăți în care trăim. Societatea, prin urmare, este responsabilă de direcția ce au luat arta și literatura, căci aplaudă și primește cu entuziasm formele determinate de tendințele sale estetice. Imaginația poetică și artistică , ca să placă societății către care se adresează, s-a pus pe lucru spre a studia ceea ce place, ceea ce excită mai mult sensibilitatea societății.

Arta, bazîndu-se pe legile simpatiei și ale transmisiunii emoțiunilor, se conformează, neapărat, cu gustul societății, și, din acest punct de vedere, are o *valoare socială* — se poate considera ca un fenomen de *sociabilitate*. Dacă nu putem zice că arta este expresiunea societății, putem afirma cu siguranță că este expresiunea imaginației societății. În ce fel este imaginația unui popor, astfel este și arta și literatura sa.

Astfel, artiștii și literații, dacă fug de adevăr, dacă studiază mai mult anomaliile, bolile, monstruozitățile sociale, dacă sînt *pesimiști* și *sceptici*, vina nu este numai a lor, dar și a societății din care fac parte! Ei nu fac decît a reprezenta

starea pasionată, bolnăvicioasă a societății contemporane — starea de *contagiune nervoasă!*

Dacă societății îi place a vedea mai bine viciile și pasiunile decît virtutea, scriitorii și artiștii nu pot să nu le studieze — deoarece reprezentarea viciilor produce o mai mare *emoție estetică* decît reprezentarea *virtuților*. *Emoția estetică*, fiind în mare parte o contagiune nervoasă, și, bolile societății fiind molipsitoare, reușim mai ușor a face efect. După cum în domeniul fizic boala este mai molipsitoare decît sănătatea, de asemenea, în domeniul moral, mînia, excitarea afectivă a simțirilor sînt mai contagioase decît liniștea omului drept, virtuos.

Trebuie să adaug încă, că sîntem mai curioși de a vedea monstruozitățile, anomaliile sociale, pentru că sînt mai *rare* [20], și, pentru că provoacă mila în sufletele alese și rîsul în mulțimea ignorantă. În fine, cu asemenea subiecte dobîndim, întotdeauna, cel puțin un succes de scandal, care excită curiozitatea, sau interesul.

Pe scurt, ni se va obiecta că arta n-are în vedere decît *efectul*, decît sugestiunea, *emoția estetică*. Întîlnim în zilele noastre *factori noi estetici*, ce nu se găsesc în natura psihologică a artiștilor, ci, în imaginația corpului social, a poporului din care face parte artistul, sau poetul. Acești factori nu sînt sentimentele sociale ale artistului și poetului, ci acelea ale imaginațiunii poporului.

Ni se repetă pe toate tonurile că sîntem departe de timpurile vechi! În vechime arta exprima sentimentul religios și sentimentul moral: ea avea ca scop de a instrui și moraliza, astăzi, de a petrece, de a ne delecta! În vechime, arta exprima *sentimentul religios* și *moral* al oamenilor de geniu, astăzi, oamenii de geniu se mulțumesc a exprima sentimentele imaginațiunii poporului cu scop de a plăcea.

Dar, orice ar spune criticii care susțin direcția aceasta a romanului sociologic, prin nici o argumentare nu se pot reabilita. Teza lor rămîne tot falsă! Dacă arta trebuie numai decît a ne face să petrecem — petrecînd — ea nu trebuie să ne îmbolnăvească moralicește. Dacă nu mergem la teatru să primim lecții — ca să învățăm ceva — cel puțin scenele sale nu trebuie să ne facă a auzi cuvinte indecente și să vedem imagini care lovesc în demnitatea omenească.

Artiștii și literații nu au nevoie, nici pentru efectul estetic, a renunța cu desăvîrșire la tot ce este nobil — la ideile și

[20] *Principiul noutății în artă: Istoricul Esteticii Reid*... pag. 92.

sentimentele lor morale! Arta va fi întotdeauna rezultatul *jocului activității psihologice*, al trebuinței, ce au geniile *de a cheltui prisosul forțelor lor sufletești* pentru ușurarea lor, pentru descărcarea energiei lor sufletești, sau cum zice Aristotel, pentru a produce *curățenia sufletului* κάθαρσις [21].

Adevăratul efect artistic nu se poate dobîndi numai cînd mișcăm partea instinctivă pasionată, animalică a omului. Pentru ce am mai deștepta prin artă și poezie sentimente înăbușite de atîtea veacuri de către puterea științei, a luminii intelectuale? Pentru ce, în această *ipoteză tendențioasă a artei*, am deștepta pornirile noastre bestiale — de a ne interesa de tot ce este monstruos, animalic. Pentru ce nu ne-am interesa și de sentimentele și ideile care mențin *unitatea vieții sociale contemporane*, — cu totul deosebită de aceea a epocelor de sălbătăcie?

Nu este adevărată afirmarea că în timpurile noastre o operă de artă nu produce efect decît numai cînd se adresează către facultățile inferioare ale omului, cînd excită în noi senzații, iar nu sentimente generoase și cu adevărat sociale. Frumusețea artistică — dacă nu se judecă după morală — nu poate cu toate acestea să aibă tendință demoralizatoare. Ea trebuie să fie expresiunea *adevăratei sociabilități*. După ce am citit, sau contemplat o operă de artă nu trebuie să ne simțim inferiori, ci mai buni.

Dacă, într-adevăr, prin puterea de sugestiune a artei am ajuns a simpatiza, chiar cu ceea ce este trivial, monstruos în societate, socot că a venit vremea de a înțelege că această simpatie este periculoasă, căci este *contagioasă*; — mizeria morală poate să se comunice societății din care facem parte prin literatură și artă (...)

[21] Vezi, *Teoria purificației a lui Aristotel, Cartea I, Istoricul Esteticii.*

VI. ARTA NATURALISTĂ

ROMANUL NATURALIST, EXPERIMENTAL: *BALZAC ȘI ZOLÁ*

1. Caracterul naturalismului. Deosebirea naturalismului de romantism

Am văzut mai sus că *romantismul*, așa cum s-a manifestat prin forma *romanului psihologic* și *sociologic*, propunîndu-și a reprezenta viața noastră sufletească *individuală și socială* nu și-a ajuns pe deplin scopul său, din cauză că autorii în operele lor artistice și literare au exprimat ceea ce este *anormal* din viața noastră sufletească, ceea ce este bolnăvicios, *patologic*, ceea ce este *excepțional*, iar nu ceea ce este *general: comun* în viața contemporană. Arta și literatura în loc să fie independente, *dezinteresate*, sînt în general puse în serviciul problemelor sociale, și, din cauza aceasta, ne țin legați de neajunsurile lumii acesteia, ne fac să fim *pesimiști și sceptici*.

Autorii, dar, au uitat pornirea *reală, naturală* a artei și literaturii moderne, de a ne arăta ceea ce este natural, ceea ce este destinat a trăi totdeauna în *viața individuală și socială*.

Acest neajuns al artei și al literaturii moderne pare că a fost înțeles în veacul nostru. De cîtva timp romancierii, poeții și artiștii tind a se apropia din ce în ce de natura reală a lucrurilor. O *școală naturalistă artistică și literară* s-a format pentru a duce și mai departe pornirea realistă a artei. Este vorba de *ultima direcție a literaturii și a artei, de naturalismul artistic și literar.*

Ce este dar naturalismul în artă și literatură — care este caracterul său distinctiv?

Naturalismul nu este decît o *dezvoltare a romantismului* și în special a *romantismului psihologic și sociologic* — deosebit de cel *istoric*. După cum romantismul este o evoluție a clasicismului, de asemenea, *naturalismul este o evoluție a romantismului.*

Romancierii naturaliști voiesc în literatură, ceea ce învățații naturaliști voiesc în știință. În loc de a exprima în romane ceea ce intuiția, observarea internă ne dă, ei voiesc a ne arăta ceea ce este sugerat de *experiență* și *observare.*

În această pornire a artei, ideile științifice raționale devin niște factori estetici. Conștiința omenească dezvoltîndu-se foarte mult în secolul nostru prin dezvoltarea științelor pozitive, arta și literatura nu pot să nu țină seama de materialul adunat de ele. Ca și *științele*, arta și literatura trebuie să exprime *adevărul*, adică ceea ce este *natural*, real în *viața noastră psihologică* și *sociologică contemporană*. Nu mai ne impresionăm de expresiunea închipuită a vieții sufletești individuale și sociale, ci de *expresiunea reală*.

Astfel, naturalismul nu este decît romantismul perfecționat de *știință*, dezvoltat de ideile împrumutate de la științele de *observare* și *experiență*.

Pentru ca romantismul să-și ajungă scopul său, care este expresiunea reală a vieții noastre, trebuie să găsim *forma artistică*, sugerată de materialul adunat de științele naturale.

Această asemănare a romantismului cu naturalismul, din punctul de vedere al tendințelor artistice și literare, nu poate fi contestată de nimeni. Naturalismul, fiind o evoluție a romantismului, nu poate să nu se asemene cu acesta din urmă. Însuși Zola, capul *școalei* experimentale în literatură, pentru a justifica tendința sa romantică, în cartea sa: *„Romanciers naturalistes"*, consideră, ca părinte al romantismului naturalist pe Balzac: „Il suffit, zice el, vorbind de Balzac, qu'il soit notre véritable père qu'il ait le premier affirmé l'action décisive du milieu sur le personage, qu'il ait porté dans le roman les méthodes d'observation et d'expérimentation" [1]. — Zola consideră de asemenea ca romancierii naturaliști — drept *continuatori* ai lui *Balzac* și pe: *Gustav Flaubert, Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet, Hector Malot* și *Ferdinand Fabre*. — *„Ils portent haut, et ferme*, zice el, *le drapeau du naturalisme, ils continuent Balzac chacun avec une originalité différente* [2].

Fără îndoială, naturalismul și romantismul se aseamănă cu orice schimbare de formă ce se naște din altă schimbare [3]. Dar, cu toată asemănarea ce se observă între aceste forme ale artei, există o mare deosebire, arătată de însuși Zola

[1] *Les Romanciers naturalistes. — G. Charpentier et Cie, éditeurs, Paris, 1890.*

[2] Ibid., p. 336, op. citat.

[3] Vom vedea chiar, mai departe, că naturalismul moștenind pornirile romantismului n-a putut a se desface de ele.

în cealaltă scriere a sa: *Romane expérimental*. — Dacă Zola, în scrierea sa: *Romanciers naturalistes*, face *istoricul naturalismului*, arătînd că naturalismul este cerut de legea evoluțiunii, de pornirea literaturii în urma clasicismului, în „*Roman experimental*" se silește a ne da teoria *romanului naturalist*, arătînd deosebirea între romanul psihologic și sociologic și romanul naturalist experimental.

Este vorba, în romanul naturalist, nu de a reprezenta viața sufletească: *individuală și socială — așa cum și-o închipuie societatea în care trăim*, după ideile moștenite, după imaginația poporului în care trăim — ci așa cum ne-o înfățișează știința, cum ne face experiența noastră să o înțelegem. Dacă romantismul nu-și propune a ne reprezenta, [precum] clasicismul, viața noastră trecută, ci pe cea prezentă, trebuie neapărat să ne desfacem de ideile trecutului și să exprimăm viața noastră *așa cum este ea*, bazîndu-ne numai pe notele culese — pe materialul adunat din experiența noastră. *Naturalismul*, prin urmare, *este expresiunea științei, aplicată la literatură* [4]. După cum știința trebuie să exprime adevărul, de asemenea, literatura și arta nu pot a căuta altceva decît forma prin care s-ar sensibiliza mai bine adevărul [5].

Dacă prin urmare arta, ca și știința, voiește a exprima adevărul, metoda pentru a găsi forma artei trebuie să fie identică cu metoda de care se servesc științele pentru descoperirea adevărului. Experiența fiind metoda aplicabilă în știință — experiența trebuie să se aplice și la literatură și artă.

Astfel, literatura și arta trebuie să urmeze direcția pe care a apucat-o știința. Dacă știința: fiziologia, sau psihologia, de exemplu, se interesează de studiul stărilor morbide, literatura și arta trebuiesc, de asemenea, să deștepte curiozitatea omului de a le cunoaște. Știința ne face să cunoaștem calea disoluției vieții noastre sufletești — pentru a ne face idee de calea evoluției, care este aceiași în sens invers (ca și a disoluției) — arta, la rîndul său, ne face să fim emoționați de stările sau evoluțiile inferioare ale vieții noastre pentru a le evita și a căuta necontenit să reacționăm în contra trecutului nostru sălbatic, reformînd legile și moravurile.

---

[4] *Zola tinde a confunda știința cu arta și literatura*. Vezi mai departe: știința și arta.

[5] Trebuie observat cu toate acestea, că arta nu exprimă adevărul dar' viața noastră sentimentală și că, în artă adevărul chiar trebuie transportat în domeniul sentimentului.

Zola, capul școalei *romantice, naturaliste*, pretinde că arătînd prin artă împrejurările viciului, ale bolilor sociale, prin aceasta, atragem atenția asupra cauzelor răului social. Adevăratul romancier, zice Zola, trebuie să caute cauzele răului social, să facă anatomia claselor și a indivizilor pentru a explica bolile ce se produc în societate și în om. „*Aucune besoigne ne saurait donc être plus moralisatrice que la nôtre, puisque c'est sur elle que la loi doit se baser . . . C'est ainsi que nous faisons, de la sociologie pratique et que notre besoigne aide aux sciences politiques et économiques. Je ne sais pas de travail plus noble ni d'une application plus large* [6]".

Dacă este astfel, arta trebuie să se servească în alcătuirea operelor sale de un material cu totul nou, de care nu s-a servit în trecut — de materialul procurat de *observare* și *experiența* personală a artistului, iar nu de experiența veacurilor trecute, care pentru noi este inconștientă. Artistul trebuie să-și adune note: fapte, probe, să se convingă de un adevăr pe care voiește a-l exprima, și, în urmă, să caute a-l înfățișa în împrejurările, în care l-a observat, l-a experimentat.

2. Metoda experimentală aplicată la literatură

Zola se inspiră din scrierea lui *Claude Bernard*: „*Introduction à l'étude de la medecine expérimentale*" (1865) [7] și gîndește că, dacă experiența se poate aplica la medicină — care este o artă — pentru ce nu s-ar aplica și la *artele frumoase*. Dacă nu ne este permis de a încerca să vindecăm bolile fizice, fără a ne baza pe experiență, pentru ce noi, literații, am îndrăzni să vindecăm bolile morale fără să fi experimentat — fără să observăm — în ce anume împrejurare un sentiment, o pasiune se produce? Pentru ce am face să se miște, să lucreze eroii, concepuți de noi, în niște împrejurări cu totul închipuite de noi, neobservate, neexperimentate? Pentru ce am crea noi un mediu fizic și social, cu totul deosebit de acela dat de observare și experiență — un mediu în care n-avem a lupta? *Ce lecțiune de morală* poate dobîndi cineva citind, sau contemplînd o operă literară, în care eroii ar lupta în niște împrejurări deosebite de acelea date de experiență? A lucra astfel, ar fi a fugi de adevăr și a nu

---

[6] Zola se întîlnește în același gînd cu filosofii socialiști, care vorbesc de artă.

[7] A vedea de asemenea: *La science expérimentale*, Paris, 1898.

ne interesa în literatură de nici o problemă care este la ordinea zilei, şi, mai cu seamă, de problemele *socialismului modern*.

Trebuie dar, să procedăm în literatură, după cum procedează *medicina experimentală*, care ne descrie bolile şi, în urmă, caută a le vindeca.

„Dans nos Romans, zice Zola, *lorsque nous expérimentons sur un plaie grave, qui empoisone la société, nous procédons comme le medecin expérimentateur, nous tâchons de trouver le determinisme simple initial, pour arriver ensuite au determinisme complexe, dont l'action a suivi“* ...

„Nous sommes donc, des déterministes, continuă Zola mai departe[8], *qui, expérimentalement, cherchent à determiner les conditions des phénomènes, sans jamais sortir dans notre investigations des lois de la nature. Comme le dit trés bien Cl. Bernard, du moment où nous pouvons agir, et oû nous agissons, sur le determinisme des phénomènes par exemple, nous ne sommes pas des fatalistes“*.

Scopul lui Zola, după cum vedem, este ca arta şi literatura să fugă de *ipoteze*, — de ceea ce este *supranatural*, — să nu denatureze omul, creînd nişte eroi închipuiţi, nişte tipuri ce n-am întîlni niciodată în lume, luptînd în nişte mediuri, care nu sînt şi nu pot fi reale.

Zola se opune cu totul *idealismului*, după care arta reprezintă ceea ce este *ipotetic* în lume, ceea ce *nu există*, ceea ce nu s-a putut observa şi experimenta niciodată. Punctul de plecare al literaturii nu trebuie să mai fie revelaţia, tradiţia, sau autoritatea convenţională. Ca şi naturaliştii, scriitorii trebuie să fugă de ceea ce este necunoscut, ascuns — de influenţele misterioase — de ceea ce, în sfîrşit, nu poate a se reduce la o lege a naturii.

Romanul trebuind a merge pe calea pe care a apucat omenirea de cîtva timp — pe calea experienţei — el nu mai poate să nu reprezinte această evoluţie ştiinţifică a minţii omeneşti, afară numai dacă literaţii noştrii voiesc a ocupa lumea cu ipoteze, cu minciuni, care strică caracterele, în loc de a le fortifica, împiedicînd pornirile fireşti ale minţii noastre, pentru a ne pune în faţa *adevărului*.

Dacă omul iubeşte mai mult *adevărul* decît minciuna, pentru ce am mai stărui de a mai înşela pe oameni cu poveştile noastre, pentru ce n-am arăta lumea aşa cum este ea, pentru ce, înfăţişînd lucrurile n-am ţine seama de natura

[8] Roman expér. p. 28, Paris, 1881.

omenească şi de mediul firesc, în care luptă omul; cu alte cuvinte, pentru ce, în literatură, am fugi de metoda experimentală? „La méthode expérimentale peut seule faire sortir le roman des *mensonges* et des *erreurs* où il se traine. Toute ma vie littéraire a été dirigé par cette conviction. Je suis sourd à la voix des critiques qui me demandent de formuler les lois de l'herédité chez les personnages et celles de l'influence des milieux; ceux qui me font ces objections négatives et décourageantes ne me l'adressent que par paresse d'esprit par entêtement dans la traditions, par attachement plus ou moins conscient à des croyances philosophiques et religieuses ... La direction expérimentale que prend le roman est aujourd'hui definitive“.

a) Direcţia naturalistă a artei şi a literaturii

Ceea ce caracterizează romanul *naturalist experimental* este experienţa. Scriitorul, ca şi artistul nu mai trebuie să fie călăuzit de îndemnurile naturii sale psihologice, de sentimentele sale personale, determinate de *ideile sale metafizice şi religioase*, ori de imaginaţia poporului din care face parte, ci de ideile ştiinţifice, sugerate de observaţia şi experienţa externă.

După această evoluţie a romantismului, arta şi literatura trebuie să exprime viaţa noastră *psihologică* şi *socială*, desfăcută de ideile metafizice şi religioase — viaţa, aşa cum este ea, determinată de legile psihologice şi sociologice, iar nu, de imaginaţia poeţilor şi a artiştilor. Autorul trebuie să creieze *adevăratele tipuri* ale naturii omeneşti şi *adevăratele medii sociale*, în care trebuie să se mişte.

Artistul nu trebuie să exprime în opera sa o idee, sau un sentiment al său *personal* — căci multe idei pot să-i treacă prin minte, care nu sînt adevărate — el trebuie să exprime un sentiment, sau o idee, provocată de observaţiune şi experienţă, în fine, ideile ştiinţei secolului în care trăieşte, iar nu ale sale proprii.

Ar fi o nebunie de a ne propune, de exemplu, să arătăm că pămîntul nu se învîrteşte împrejurul soarelui, că omul umblă cu capul în jos, că secolul nostru este un secol de profeţi, că d-zeu voieşte, ca nevinovatul să fie pedepsit şi aşa mai departe. *„Romancierul experimentator“* zice Zola, este acela care primeşte faptele probate — care arată în om şi în societate mecanismul fenomenelor, explicate de ştiinţă —

și care, în fine, nu face să intervină sentimentul său personal decît în fenomenele în care determinismul nu este încă constatat, silindu-se astfel de a controla, pe cît îi este posibil, sentimentul său personal, prin observare și experiență.

b) Aprecierea critică a acestei direcții naturaliste a literaturii și a artei

Această direcție a romantismului ce este, neapărat, *realistă* — este numită *naturalistă și experimentală*, pentru că se bazează pe natură și pe experiență, în fine, pentru că merge pe calea științei actuale.

Dar ce este original în această doctrină? Această doctrină se aseamănă cu toate doctrinele care au identificat *frumosul cu adevărul:* se aseamănă în parte cu doctrina lui Aristotel și cu aceea a lui Boileau. Dar, ce zic? Direcția arătată de ea a fost chiar urmată în toate timpurile — deoarece literatura și arta au avut expresiunea ce convenea științei și experienței timpului lor. Nu în zadar s-a zis că literatura este expresiunea societății. Pentru ce dar, atîta vuiet în jurul lui *Zola?* Pentru ce Zola apare ca *novator*, ca *revelator* în artă și literatură?

Zola prevede această obiecțiune și spune singur că nu este *novator*, *revelator*, susținînd numai acest adevăr în estetică: că autorii nu trebuie să spună și să exprime decît ceea ce este probat și experimentat în timpul lor, decît ceea ce este admis de știința contemporană , iar nu de știința veche. Pentru a-și proba această modestie a sa, scrie: „*Romanciers naturalistes*", arătînd că alții înainte de el au mers pe calea naturalismului, și, în „*Roman experimental*" zice: „Mon grand crime serait d'avoir inventé et lancé *un mot nouveau*, pour designer une *école littéraire*, *vieille comme le monde*. Je suis simplement un observateur qui constate des faits... Il est certain que je n'ai pas une nouvelle religion dans la poche. Je ne revéle rien, parce que je ne crois pas à la révélation, je n'invente rien, parce que je pense plus utile d'obêir à l'inpulsion de l'humanité, à l'évolution continue qui nous entraine... Il est ridicule de me planter sur un rocher, pontifiant et prophétisant, me posant en chef d'école, tutoyant le bon Dieu".

Astfel, Zola afirmă singur că naturalismul este *o școală* veche de estetică! Dacă scrie și recomandă naturalismul, aceasta n-o face decît pentru a justifica direcția ce a apucat-o în literatură, și pe care o crede adevărată. Zola, firește, nu

este un filosof, ci un romancier; el reprezintă numai această formă nouă a realismului, deosebită de aceea a romantismului — formă determinată de spiritul pozitiv al secolului în care trăiește.

Zola este un literat, un lucrător, un șef al tehnicii — în această vastă fază a evoluției literare — dar nicidecum, un filosof. În naturalism nu pot să existe novatori, sau capi de școală; nu constatăm decît muncitori. Naturalismul, după chiar gîndirea lui Zola, *nu este o școală*, care s-ar personifica în geniul unui om. Un singur om nu poate să aplice metoda experimentală la studiul artistic al naturii și al omului.

Zola, concepînd o nouă direcție a artei, ce se observă de la *Balzac*, lucrează pe această cale și pretinde că se poate aplica în toate genurile literare și artistice. El formulează din nou *problema realismului* și a *idealismului* — la care gîndeau în vechime Platon și Aristotel — și susține că subiectele literaturii și ale artei trebuiesc sugerate de observațiunea și experiența *personală* a artistului. El afirmă că subiectele artei și ale literaturii nu trebuiesc luate din viața societăților *din trecut:* din evul mediu, sau din timpul clasicismului, ci din *viața actuală a societăților*. Dacă clasicii au împrumutat subiectele lor de la orientali, din epoca simbolică a artelor — dacă romancierii au împrumutat subiectele lor de la clasici — naturaliștii trebuie să împrumute subiectele lor de la viața actuală.

Totul se reduce de a imita în artă și literatură ceea ce se prezintă înaintea noastră, de a *imita natura*, fără a o modifica. N-avem dreptul de a modifica natura în artă. Zola voiește a spune că ține de școala realistă din trecut, iar nu, de aceea idealistă explicată de Platon, Plotin etc. El își alege subiectele sale literare din sugestiile observării și experienței și pretinde ca toți artiștii și literații să-și caute subiectele lor pe această cale. Nu este vorba aici numai de naturalismul sub forma romanului propriu-zis, ci și de naturalismul dramatic și comic; el voiește, în fine, ca poetul chiar să fie naturalist, ca *Akerman*.

Fără îndoială, o asemenea direcțiune a artei și a literaturii, cerută de spiritul timpului, merită toată atențiunea noastră. *Zola* are un mare merit că a atras atențiunea oamenilor asupra ei. Dacă știința omenească s-a modificat, trebuie să se modifice și sentimentul omenesc în poezie și artă. Arta și literatura nu pot să nu țină seama de ideile filosofice și științifice, sugerate de direcția pozitivistă a științei. Artiștii și poeții n-au nici un interes a fugi de adevăr, a modifica

natura ... Spiritul secolului devenind serios, nu ne vom mai interesa de povești, de lucrări închipuite. Idealul nostru trebuie indus din faptele observate și experimentate, iar nu, din ideile poetice și metafizice ale trecutului.

Naturalismul, desigur, va deveni în viitor baza artei și a literaturii — baza idealului artistic și literar; — dar observ numai că arta n-a primit încă forma adevărată a naturalismului, căci naturalismul — așa cum este descris de Zola — nu este reprezentat prin formele operelor sale literare.

Zola, în fapt, nu urmează adevărata cale naturalistă cînd se adresează prin operele sale, ca în timpurile primitive, numai părții instinctive, pasionate, animalice. Ar putea face naturalism și cînd ar deștepta în noi idei și sentimente intelectuale și morale. Nu înțeleg un naturalism care voiește a ne interesa numai de ceea ce este monstruos, urît, animalic!

Zola greșește în credința lui că, arătînd prin scrierile sale partea rea a societății, în fine, viciile sociale, ajută legislația, pentru reforma moravurilor! Nu voiesc a scruta mult intențiile sale. Spun numai că lucrările sale, oricît de tendențioase ar fi, nu pot produce decît efecte estetice, iar nu juridice, ori politice. Nu trebuie să se confunde literatura și arta cu știința! Zola trebuie să știe că legislatorii n-au nevoie de romanele sale pentru a studia viciile sociale, ci de opere speciale: *sociologice* și *juridice* [9].

---

[9] Arta nu este menită a înlocui știința, treaba ei este numai a deștepta simpatii, a ne emoționa prin expresiunea sentimentelor noastre.

Cartea a III-a

INDUCȚIILE RELATIVE LA PROBLEMELE ESENȚIALE ALE ESTETICII CONTEMPORANE

PROBLEMELE ESENȚIALE ALE ESTETICII CONTEMPORANE

I. CUM PUTEM EXPLICA ARTA CA UN FENOMEN AL EVOLUȚIEI

FACTORII ARTEI ȘI ASOCIAȚIA LOR

1. Factorii primitivi

După ce am terminat studiul nostru asupra originii și evoluției artei și a literaturii, este locul aici de a generaliza cercetările noastre cu privire la problemele cele mai esențiale de estetică, ce sînt la ordinea zilei.

Cea dintîi problemă ce ni se prezintă, este aceea relativă la originea artei. Dacă arta se naște odată cu omul, ca un *fenomen al evoluției*, cum putem explica acest fenomen? Mai întîi trebuie să ne amintim, că arta este o manifestare superioară a dezvoltării vitale [2]. Născîndu-se din prisosul energiei noastre vitale, ea este un lux al vitalității, ce apare și se dezvoltă în cursul evoluției ca o podoabă a activității. Viața incompletă a naturii nefiind îndestulătoare omului, arta se altoiește, se adaugă pe deasupra la această viață, pentru a crea o nouă viață superioară, a cărei esență este expansiunea sa nemărginită.

Dar, neapărat, această viață nouă, manifestată prin artă — această viață, determinată de *prisosul* activității noastre vitale, rezultatul *jocului armonic* al elementelor vieții naturii [3], nu poate să se explice decît prin asocierea, sau combinarea *elementelor acestui joc*.

Pentru a explica dar, într-un mod științific, nașterea artei trebuie să ne dăm seama de cele dintîi elemente ale vieții, care se asociază spre a produce *jocul artistic*, deoarece aceste elemente ale vieții sînt, neapărat, și elementele, sau *factorii artei*.

[1] Problemă, formulată deja aici, în cartea a II-a (paginile 150—154), cu ocazia studiului meu asupra originii artei și literaturii.
[2] Vezi mai sus: Cartea a II-a, p. 132.
[3] Vezi mai sus: *Artele la sălbatici*, pag. 154.

Care sînt dar, cei dintîi factori ai artei?

Cei dintîi factori ai artei sînt **elemente primitive** *ale vieții de relațiune* [4]: *excitațiile și instinctele, reflexele și senzațiile.*

Ceea ce determină în adevăr cheltuiala în afară a prisosului nostru de energie — *mișcarea emoționalității* noastre, a iubirii lucrurilor și ființelor înconjurătoare — sînt acești factori din care excitația externă este elementul inițial. Este cunoscut astăzi de psihologie că o *excitație* puternică străbate nervii periferici pînă la centrii măduvei spinării, și de aci, urmează înainte pînă la encefal, unde se modifică, se transformă în senzații [5] și imagini, care, la rîndul lor, hotărăsc o mișcare descendentă *(de sus în jos)* a nervilor senzitivi — mișcare, ce se proiectează în afară prin descărcarea forței nervoase *disponibile* — care pune în mișcare, la rîndul său, nervii motori și cu ei mușchii și organele noastre, în conformitate cu impulsiunea dată de sus [6].

Aceste mișcări, sau *jocuri* **ale sistemului nervos** [7] — exprimînd starea de *ritm*, sau de *tonalitate* a vieții noastre sufletești — stare ocazionată de un lucru care ne-a impresionat, dau naștere la tot felul de arte.

Astfel, mișcările corpului întreg, și în urmă, mișcările **diverselor organe**: a obrazului sau a vocii, a mîinilor, sau a picioarelor, **iată** ceea ce înlesnește începuturile artelor, *mimica, jocul, cîntecele* etc.

Am văzut, într-adevăr — cînd ne-am ocupat cu originea artei [8], — că *țipătul* este începutul muzicii, semnul durerii, al iubirii, sau al bucuriei, în fine, *sunetele, cuvintele, gesturile, liniile* și *figurile* de tot felul — care imită într-un mod cu totul imperfect — sînt începuturile și ale altor arte: *sculptura, desenul, pictura* etc.

Aceste începuturi ale artei probează aptitudinile naturale artistice ale omului nedezvoltat, primitiv — nedesfăcut de animalitate — aptitudini, determinate de trebuința organismului de a cheltui în afară prisosul energiei sale prin *jocuri*, sau mișcări ritmice, corespunzătoare cu *jocul armonic al tuturor părților aparatului psihologic.*

Este o lege psihologică, ca fiecare animal să cheltuiască în afară prin jocuri și mișcări puterile de care dispune, pentru

[4] Vezi cartea mea: *Principii de psihologie*, pag. 29, Ediția Socec, București, 1892.
[5] Ibid. p. 77.
[6] Ibid. *Mersul reflexelor*, p. 59—75, op. citată.
[7] Ibid. *Rolul fiecărei părți a sistemului nervos în mișcarea vieții* pag. 35—53.
[8] vezi, Cartea a II-a, pag. 150—158.

a-și satisface trebuințele sale, sau numai pentru a consuma o forță de prisos care-l incomodează și-l silește a se mișca, ori în fine, pentru a ocupa organele deprinse a se mișca necontenit într-un chip oarecare. Șoarecii, de pildă, cînd n-au ce mînca rod chiar lucrurile ce nu sînt nutritive, numai pentru a ocupa activitatea sistemului lor dentar.

Același lucru se observă și la animalele sătule! Deși n-au nevoie a se mișca în scopul conservării lor, imită cu toate acestea, în zburdălnicia lor, aceleași mișcări moștenite și cu care s-au deprins. Pisica se joacă cu o minge, ca și cînd ar alerga după șoareci: o apucă cu ghiarele sale, se preface că o scapă și apoi, iarăși, o prinde. Cîinii, pe de altă parte, ne arată într-un mod incontestabil că jocul lor constă în imitarea vînatului și a luptei: ei se iau la întrecere și se mușcă unii pe alții pe cît pot *(Spencer)*.

Toate aceste jocuri par a fi niște comedii de atac, asemănătoare cu acelea ale copiilor. Jocul cu păpușa, vizitele, etc. sînt comediile vieții adulte. Jocurile băieților, care aleargă unii după alții spre a se prinde, satisfac într-un mod particular instinctele de pradă. În lipsa exercițiului natural, *jocul* se impune; — organele odihnite dispunînd de un *prisos de forțe*, trebuie să simuleze un exercițiu artificial pentru a cheltui forța îngrămădită și a se ușura. Aceste fapte au făcut, neapărat, pe Spencer să atribuie artei o *origine fizică*, spunînd că originea artei este *jocul*, **transformat în mișcări estetice.**

2. Factorii artei determinați de dezvoltarea ideației și de mediile înconjurătoare

După perioada preistorică [9], — embrionară, spontanee, — în care arta este determinată de instinctele și reflexele naturii noastre organice [10] — am observat perioade din ce în ce mai raționale [11] în care arta și literatura se socializează și este hotărîtă mai mult de *ideația* centrelor encefalice și de obiceiurile populațiilor.

Este într-adevăr de observat că îndată ce societățile se organizează — îndată ce se constituiesc statele, imperiile, îndată ce, cu alte cuvinte, individul devine o simplă celulă a organismului social — arta nu mai este *fiziologică, reflexă,*

[9] Vezi mai sus: Cartea a II-a, *Arta preistorică*, pag. 152.
[10] *Obiectul Esteticii bio-psihologice.*
[11] Reprezentată prin arta simbolică, ideală, romantică, etc.

ci, *imitativă, intelectuală,* sau *creatoare* [12]. Ea nu exprimă numai viața noastră afectivă, individuală, prin mișcări și semne, ci, această viață modificată de organismul social, în care sîntem întrupați — modificată de atmosfera credințelor și ideilor popoarelor din care facem parte. Trăind în societate, artistul trebuie să sufere influențele ei intelectuale, științifice și să reprezinte simțirea generală: a clasei puternice, sau a poporului întreg, fără nici o deosebire.

Arta dobîndește un rol social, prin *socializarea* sau transformarea senzațiilor noastre individuale în senzații comune— socializare ce se face prin niște procedări ale sale, particulare, care armonizează ceea ce este vital cu ceea ce este social.

Aceste proceduri constau mai întîi în exprimarea prin artă a sentimentelor comune, naționale, prin crearea diferitelor forme artistice, care imortalizează simțirea sărbătorită la epoci anume hotărîte. Se știe, că sărbătorile naționale, sau religioase: pompele, triumful, exercițiile militare, paștele și crăciunul, etc, motivează dezvoltările arhitecturii, sculpturii, dansului, muzicii, și poeziei, sub toate formele sale. În vederea unei sărbători, fără îndoială, s-a zidit cel dintîi monument, s-a ridicat un templu, s-a sculptat o statuie. *„C'est en vue d'une fête,* zice Tarde [13], *que le premier choeur chorégraphique et musical a été formé, que le premier drame a été conçu".*

Viața socială, fără îndoială, sugerează simțirea sa, pe care artiștii cei mari o concretizează prin operele lor, disciplinînd astfel spiritele și inimile.

Sugestia și *educația estetică* joacă un mare rol în artă. Pentru aceea, se poate deosebi o *artă aristocratică* — determinată de tirania unora, sau reglementată de congregațiuni politice și religioase [14] — și o *artă democratică*, independentă [15].

Mediul social, ca și *mediul fizic*, este firește un *factor artistic* — un colaborator necunoscut al operelor artistice și literare.

Această afirmare o induc din faptul că forma artistică și literară în cursul evoluției a variat după loc și timp. Am văzut, într-adevăr, mai sus [16], că orientalii preferă subiectele

[12] Vezi mai sus: Cartea a II-a, cap. III, pag. 235.
[13] *Logique social, Paris, 1895. Capitolul final, IX, „L'art".*
[14] Ca aceea, ce am observat la orientali și mai ales la egipteni, Ist. est. p. 164.
[15] Ca aceea din timpul lui Pericle și mai cu seamă din epoca modernă, ibid, Arta clasică.
[16] Cartea a II-a, Arta simbolică la popoarele orientale, p. 159. etc.

religioase, mistice — exprimînd prin simboluri starea lor de emoționalitate, față cu divinitatea. Grecii, la rîndul lor, exprimă simțirea lor creînd — cu ajutorul ideilor *eterne*, sau a ideilor omenești (generalizate) — niște forme cu totul necunoscute. În fine, popoarele moderne n-au fiecare geniul și stilul lor deosebit, pentru a exprima iubirea cu adevărat omenească, desfăcută de simbolism și de închipuirile contrazise de lumea reală?

3. Clasificarea factorilor artei și asocierea lor

Arta este produsul a două serii de factori: a) *direcți, personali* și *ereditari*, precum: *excitațiile, reflexele, senzațiile, ideile* etc. și b) *indirecți: mediile înconjurătoare*, care schimbă asociația numeroșilor factori de impresiune, ce se complică din ce în ce mai mult în cursul evoluției, în virtutea *legii eredității.*

Această schimbare a asociațiunii factorilor estetici este, neapărat, originea deosebitelor *feluri de artă* și *a formelor sale numeroase*, la diferite popoare — este chiar originea caracterului de expresiune artistică a fiecărui geniu.

Felul și forma artei este determinată de asociația impresiunii obiectelor și ființelor cu ceilalți factori ai artei: iubirea religioasă omenească, profană etc. Impresiunea variază de la popor, la popor, de la artist, la artist, în conformitate cu aparatul aperceptor.

Este probat de psihologie că același obiect nu impresionează deopotrivă și în același timp pe fiecare. Impresiunea atîrnă de *factorul estetic predomnitor*, care hotărește emoționalitatea, sau mișcarea artistică [17]. Uneori simțirea noastră poate fi stăpînită de sentimentul religios — ca la orientali — alteori, de ideile noastre apriori, sau de acelea sugerate de observare — ca la greci și romani — alteori, de iubirea noastră pentru natură, sau pentru omenire — ca la moderni—în fine, alteori, de armonizarea, sau împăcarea tuturor acestor factori.

Fiecare popor își are geniul său, care determină forma, sau stilul artistic— expresiunea mișcării, sau a emoționalității sale. Fiecare artist, pe de altă parte, moștenește aptitudinile sale artistice pentru a nutri gustul artei și a le transmite apoi generațiilor viitoare.

[17] *Teoria pragului estetic a lui Fechner.*

II. PRINCIPIUL ARTEI ȘI AL POEZIEI

1. Frumosul în general

a. Plăcerea frumosului și plăcerea jocului

Care este principiul în virtutea căruia *factorii artei* se asociază pentru a manifesta în afară starea emoționalității noastre, ca o dezvoltare a vieții.

Dacă admitem că originea artei este un fel de *joc* al organelor [2], sau al facultăților noastre sufletești [3], determinat de prisosul puterilor noastre, principiul artei este *plăcerea de acest joc*. Sensibilizăm în operele noastre *jocul armonic* al organelor noastre — fiindcă simțim *plăcerea* a lucra astfel — cheltuind prisosul forțelor noastre pentru a crea ceva. Iubim tot ce ne cauzează acest joc, contemplînd realitatea, sau producțiile literare și artistice.

Totul însă se reduce a caracteriza această *plăcere a jocului organelor;* căci nu orice joc este artistic. Este vorba aici de plăcerea *jocului estetic* — de *plăcerea*, ce simțim de a produce opere de artă, sau de a le contempla — cu alte cuvinte, de *plăcerea frumosului.*

Dar, dacă *plăcerea jocului* în general se deosebește de *plăcerea frumosului — ce este frumosul?* Filosofii în genere n-au putut să-și facă idee de *plăcerea jocului* estetic, fără a avea o concepțiune serioasă de obiectul acestei acțiuni. Iată-ne dar, în prezența problemei cele mai esențiale a esteticii.

[1] Bibliografie: *Guyau. Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, Paris, 1884. — *Spencer. Încercări asupra progresului.* T. I. ed. franceză 1879, p. 253—314. — *Grant Allen. Physiological Aesthetics* 1877. — *Mario Pilo. La psychologie du beau et de l'art*, ed. fr. trad. din ital. Paris 1895. — *Véron. Estétique*, 1878. — *Kerd. Essay on the Philosophy of art*, 1883. — *Knight. Philosophy of the Beautiful* (t. II, 1893). — *Sully. Studisé in Psychology and Aesthetics.* 1874. — *Al. Bain. Emotions de la volonte* etc.

[2] Cugetare exprimată de H. Spencer.

[3] Cugetare exprimată de Schliler în sensul idealist — ca o dezvoltare a esteticii lui Kant.

b) Utilul și frumosul

Cunoaștem din Istoricul esteticii [3] diferitele concepțiuni ale *frumosului;* ne vom ocupa acum numai de concepția pe care am putea-o *induce* din studiul nostru asupra originii și evoluției artei.

Grant Allen, unul dintre reprezentanții *esteticii evoluționiste*, într-un studiu interesant asupra *evoluției estetice la om:* (Mind. Oct. 1880) [4] ne dă asupra acestei chestiuni un răspuns prețios, care pare a fi o *inducție exactă*, trasă din observarea artei la începutul ei. Acest scriitor, într-adevăr, după ce a recunoscut că sentimentul estetic s-a manifestat mai întîi prin iubirea noastră de a ne împodobi armele, apoi, prin construcțiile și ornamentațiile caselor, ajunge în fine la concluzia: că *utilitatea este primul grad* al frumuseții — deoarece satisface nu numai simțirea, dar și inteligența noastră, încîntînd ochiul prin simetrie și ordine.

Astfel, după *Grant Allen, ceea ce este frumos*, la începutul artei, *este și util.* — Frumosul se naște din *jocul interesat* al organelor — din mișcarea lor în vederea conservării lor. Organele, exercitate în scopul satisfacerii trebuințelor vieții vegetative, produc emoții estetice! Nu se poate crede că omul n-ar simți o *plăcere estetică*, ori de cîte ori lucrează în vederea conservării și dezvoltării sale, ori de cîte ori este ajutat în lucrarea sa de lucruri *utile*, favorabile conservării sale. Prin urmare, orice lucru ce satisface trebuințele noastre, este frumos.

Cum am putea înțelege, zice la rîndul său *Guyau*, în *„Problèmes de l'Esthétique contemporaine"*, că lucrurile, care sînt trebuincioase vieții, n-ar fi frumoase? Cum am putea spune, că tot ce este serios în noi, n-ar fi frumos, că, o acțiune folositoare n-ar putea părea și *frumoasă?* Nu admirăm noi un edificiu, o gară, o hală, un pod măreț, un drum, *din punct de vedere estetic?* Un călător, continuă *Guyau*, va admira un pod peste Dunăre, ca acela de la Budapesta și va spune: „ce frumos pod!". Va admira, de asemenea o șosea bine făcută, atît pentru arta cu care este executată, cît și pentru înlesnirea ce ne face de a călători fără pericol și zdruncin, și va exclama de asemenea: *„ce frumos drum!"*

Ceea ce preocupă mai întîi pe Guyau este *caracterul estetic* al construcțiunilor, al monumentelor făcute cu scop de

[3] *Cartea* I, p. 31—131.
[4] Vezi asemenea, *Physiological Aesthetics*, 1877.

a satisface trebuințele noastre. O casă cu ornamentațiuni elegante și făcută în același timp cu scopul de a satisface trebuințele noastre — o casă, în care zărim urmele inteligenței, ale științei omenești, care unește în același timp *utilul cu plăcutul*, trebuie să cuprindă ceva artistic, să ne impresioneze *din punct de vedere estetic.*

Pe scurt, *Guyau*, ca și *Grant Allen*, susține că tot ceea ce favorizează organele noastre, tot ce servește vieții, ne este drag, căci funcțiunile organelor vieții au un *caracter estetic.* *„Respirer largement*, zice Guyau, *sentir le sang se purifier au contact de l'air et tout le système distributeur reprendre activité et force, c'est là une jouissance presque enivrente à laquelle il est difficile de refuser une valeur esthétique"*.

Natura este frumoasă, deoarece contribuie la fericirea noastră. Primăvara este frumoasă, plăcută, pentru că deșteaptă în noi toate simțirile și ne anunță un nutriment îmbelșugat, sugerîndu-ne ideea unor condiții favorabile vieții individuale.

După această doctrină, omul de natura sa fiind egoist, tot ce contribuie la conservarea sa se poate considera ca frumos. Instinctul de conservare individuală este, dar, baza frumosului — este însuși frumosul la originea artei, — *primul grad de frumusețe.*

Această teză, dezvoltată mai departe a făcut pe evoluționiști să admită de asemenea, că tot ce favorizează conservarea și reproducerea speciei este frumos, că, *plăcerea frumosului* își are fundamentul său în *selecțiunea sexuală!* Spencer (în *principiile sale de Biologie*, T. II) admite, ca și Darwin [5], că frumosul își trage originea sa din *iubirea instinctivă* a persoanelor de sex deosebit, — în scopul perpetuării speciei — în scopul iubirii copiilor.

După spiritul acestei teorii, o operă de artă își are caracterul său *erotic*, prin preponderarea iubirii persoanelor de sex deosebit. Muzica, pictura, poezia în fine, ce exprimă altceva, decît iubirea noastră, care imortalizează omenirea prin perpetuarea speciei noastre?

Fără îndoială, sentimentul frumosului, la originea sa, începe cu *instinctul iubirii noastre individuale și a speciei* — el este provocat de tot ceea ce favorizează *conservarea noastră individuală și a speciei;* pe de altă parte, funcțiunile normale, regulate ale organelor noastre nutritive, sînt o condiție a emoționalității noastre estetice; în fine, satisfacerea trebuin-

[5] Vezi mai sus, *Cartea I, Originea și evoluția artei*, p. 151.

ţelor noastre nutritive serveşte de bază sentimentelor estetice — deoarece, numai după îndeplinirea acestor trebuinţe începe arta. Trebuie, într-adevăr, să fim cu toţii sănătoşi, să respirăm un aer curat, să simţim sîngele cum umblă cald în organele noastre, cu un cuvînt, să nu suferim nimic, pentru ca să putem exprima în afară prin artă viaţa noastră interioară: iubirea noastră, ce joacă un rol însemnat în poezie.

Este adevărat, prin urmare, că *reflexele estetice, instinctele, senzaţiile sînt originea frumosului*, sînt, după cum am mai spus, factorii primitivi ai artei şi ai frumosului.

Trebuie, fireşte, să facem şi partea *esteticii, considerată sub forma sa bio-psihologică*. Dar, din aceasta, socot că nu este încă nici logic, nici ştiinţific de a conchide că frumosul — aşa cum îl concepem noi astăzi, aşa cum s-a dezvoltat în artă şi poezie, se caracterizează prin *utilitate*, că arta este interesată!

Nu văd nici un argument serios pentru a da esteticii, *bazată pe* evoluţie, un *caracter utilitar*. Evoluţia estetică, fără îndoială, nu se condiţionează deloc cu *doctrina utilitară*, pentru că această doctrină nu poate fi o concluzie serioasă a observării artei la începutul ei şi în cursul evoluţiei.

Dacă, într-adevăr, utilitatea satisface sensibilitatea noastră — *utilitatea* nu poate fi *principiul* artei şi al literaturii. Arhitectura, este adevărat, s-a născut din trebuinţa fizică, dar satisfăcînd numai această trebuinţă nu era încă o artă. Cel dintîi om care a avut ideea de a săpa în pămînt spre a-şi face un bordei, n-a gîndit deloc a crea o operă de artă; singura sa preocupare era de a-şi satisface trebuinţa sa, iar nu, de a încînta, prin forme, prin linii şi ornamentaţii de tot felul, simţurile sale. Dacă mai tîrziu s-a dezvoltat arhitectura şi a devenit o artă, prin construcţia edificiilor şi a templelor mărețe, rezervate zeilor şi celor puternici, din aceasta nu se poate conchide că *utilul este frumosul*, sau *chiar primul grad de frumuseţe*.

Este adevărat că lucrînd în vederea utilităţii ne *pregătim pentru artă*. Dar, altceva este a ne pregăti pentru artă şi altceva este a lucra chiar din punct de vedere estetic, artistic. Se ştie că lucrările făcute pentru traiul nostru nu au nici o valoare estetică. Pe cîtă vreme le privim din punct de vedere al intereselor, prin prisma *utilităţii*, ele nu sînt *frumoase*.

Ceea ce încurcă numai chestiunea este că de multe ori *lucrurile utile pot deveni frumoase. H. Spencer*, într-un studiu foarte serios, publicat în: *„Încercări asupra progresului“*, intitulat: *„Frumosul şi utilul“* [6], pentru a dezvolta doctrina utilitară în privinţa frumosului se sileşte a ne arăta că ceea ce a fost *util, poate deveni frumos:* de aci, concluzia că baza frumosului este utilul, că, *principiul artei este utilul* [7].

Dar, trebuie observat, că ceea ce a fost odinioară util devine frumos, numai în momentul cînd nu mai serveşte vieţii, cînd *nu mai este util*, sau cînd facem abstracţie de utilitatea sa. De exemplu, castelele în ruină [8], care au servit odinioară de locuinţă seniorilor în timpurile feudale, construite în scopul satisfacerii trebuinţelor lor, astăzi ne emoţionează din punct de vedere estetic, *fiindcă nu mai sînt folositoare, fiindcă nu mai servesc vieţii.*

Desigur, *sentimentul estetic este neinteresat;* experienţa a verificat acest caracter al frumosului — conceput, pe o altă cale, de către *Platon, Aristotel, Kant, Schopenhauer* etc. Cu nimic nu s-a probat că *numai* instinctele de conservare, că *numai* senzaţiile de temperatură, de respiraţie, de gust, tact, miros, etc. sînt factori estetici [9]. Asemenea fenomene se petrec şi în organismul celorlalte animale şi cu toate acestea nu sînt capabile de artă.

Dacă satisfacerea trebuinţelor vieţii a *contribuit* la formarea sentimentului estetic, din aceasta nu urmează că astăzi acest sentiment este interesat. A susţine o asemenea teză, ar fi a susţine că arta nu exprimă decît tendinţele noastre pentru fericirea noastră — ar fi chiar a confunda sentimentul estetic cu pornirile noastre egoiste, omiţînd astfel elementele estetice din ce în ce mai complexe.

Dacă arta presupune jocul organelor sau acela al funcţiunii lor, în vederea conservării şi dezvoltării lor, ea presupune de asemenea *exerciţiul evolutiv* din ce în ce mai complex al organelor, cu scopul de a exprima viaţa noastră sub o formă superioară, prin crearea unei lumi noi în care să uităm viaţa serioasă cu pasiunile şi grijile sale.

Fără îndoială, numai mişcarea organelor în vederea utilului nu poate să ne producă *plăcerea estetică*. Animalele de

---

[6] *Essai sur le progrés*, p. 253—259, ediţia franceză, Paris, 1889.

[7] *Spencer într-adevăr, după ce dă exemple pentru a susţine această teză ajunge la concluzia următoare: „Ce principe général fera comprendre je pense, comment ce qui fut l'utile devient le beau pour nous“*, (pag. 253), op. cit.

[8] Exemplul dat de Spencer la pag. 254 (din op. cit.) în favoarea tezei utilitare este ni se pare contrar.

[9] Vezi mai sus: factorii artei, Cartea a III-a, cap. I, §1, p. 239 etc. şi mai departe: factorii frumosului, § III.

orice grad se mişcă în vederea conservării şi dezvoltării lor, exercită organele lor cu scopul de a-şi satisface trebuinţele lor, cu toate acestea nu simt nici o *plăcere estetică* şi nu produc — mişcînd organele lor — lucruri care să aibă valoare estetică.

Arta, am zis şi altădată [10], *este un fenomen al evoluţiei fiinţelor vieţuitoare*. Celelalte animale nu sînt capabile de artă pentru că în lupta vieţii cheltuiesc toate puterile lor spre a se nutri, pe cînd omul, înfiinţîndu-se în cursul evoluţiei cu o inteligenţă mai dezvoltată, are destulă putere spre a-şi satisface atît trebuinţele sale nutritive, cît şi trebuinţa sa de a petrece. Se ştie că omul, cu cît înaintează în vîrstă, cu cît devine mai apt a se emancipa de trebuinţele vieţii — cu atît se simte în stare a-şi exercita organele sale, în orele sale de repaus, fără a se mai preocupa de mizeriile şi grijile acestei lumi. Omul cîntă, desenează, joacă etc., ori de cîte ori are un prisos de forţă, datorită superiorităţii organismului său.

Este dar o greşeală de a căuta principiul artei *numai în instinctul* de a exercita organele în *vederea foloaselor noastre*, a satisfacerii trebuinţelor noastre nutritive — identificîndu-ne astfel pînă şi în estetică cu animalele. Nu este vorba, în estetică, de plăcerea ce o simţim cînd mişcăm organele cu scopul de a le hrăni, ci de plăcerea, ce simţim, cînd le mişcăm fără să avem nevoie de hrană, fără să fim chiar preocupaţi de lupta vieţii.

Gîndesc că coborîndu-ne cu evoluţioniştii din lumea ideală spre a asista la naşterea artei şi la formarea sentimentului estetic, nu trebuie să ne uităm aici, ci să continuăm calea evoluţiei arătată de *Darwin* pentru a afla toţi factorii evoluţiei estetice. Dacă trebuie să ne coborîm din lumea ideală, spre a asista la începutul artei şi a formării sentimentului estetic, din aceasta nu urmează că trebuie să ne uităm în lumea materială *confundînd astfel, frumosul cu utilul*. Dacă formele frumosului apar numai cînd organele sînt satisfăcute de trebuinţele lor nutritive — numai cînd efectuează lucrări, care n-aduc nici un folos vieţii, trebuie să înţelegem că arta este un lux de activitate, o gimnastică a sistemului nervos şi a tuturor facultăţilor noastre, în vederea *jocului neinteresat* al întregului aparat *psihofizic*.

[10] Ibid., p. 239.

c) Adevărata inducţie a esteticii evoluţioniste în privinţa frumosului

Care trebuie să fie *adevărata inducţiune* — ce putem face din observarea artei la începutul ei şi în cursul evoluţiei — în privinţa frumosului?

Mai întîi, din observarea artei la începutul ei, constatăm că lucrurile şi fiinţele care favorizează instinctele noastre de conservare şi reproducere înlesnesc naşterea frumosului, că, prin urmare, instinctele, ca şi senzaţiile sînt elementele estetice. Dar din aceste fapte nu putem induce că *frumosul este utilul*.

Într-adevăr, estetica evoluţionistă n-are o bază serioasă pentru a caracteriza frumosul prin *utilitate*. Estetica — dacă este evoluţionistă — trebuie să caracterizeze frumosul după observarea *tuturor formelor evolutive* ale artei şi literaturii. Numai astfel, inducţia va fi completă. Dacă nu face aşa, îşi pierde caracterul său de *estetică evoluţionistă*. I se pot da alte numiri: poate fi *naturalistă, populară, pesimistă*, în fine, oricum am voi, dar numai evoluţionistă n-o putem numi.

Acei care ne povăţuiesc să exprimăm în artă şi literatură viaţa noastră primitivă, ori viaţa noastră socială, *în tot ce are mai sălbatic*, sau *partea sa cea mai rea*, sînt *materialişti*, sau *pesimişti* dar nu *evoluţionişti*.

Evoluţioniştii trebuie să ţină seama de toţi factorii cumpănitori ai vieţii estetice — de *elementele estetice*, care apar din ce în ce în cursul evoluţiei — de tot, în fine, ce poate mişca simţirea noastră, abstracţie făcînd de mizeriile lumii acesteia, de trebuinţele vieţii.

Fără îndoială, *şcoala evoluţionistă* nu va putea, — cu toate silinţele lui Guyau, — a stabili în domeniul esteticii *teoria utilitară*. Evoluţia aplicată la Estetică nu ne depărtează de concepţia frumosului, făcută de *Kant, Schiller, Schopenhauer* etc. Calea evoluţiei verifică ipoteza acestor idealişti, iar nu o nimiceşte, — căci, continuînd această cale, ne întîlnim în acelaşi gînd cu partizanii şcoalei Kantiene, în privinţa principiului artei. Şi, în această întîlnire în jurul aceluiaşi principiu, nu trebuie să vedem nici o contrazicere, după cum pare a fi constatat Guyau prin aceste cuvinte: *„La théorie du Kant et de Schiller se retrouve chez Herbert Spencer et chez la plus part des Esthéticiens contemporains, mais formulée plus scientifiquement et rattachée à l'idée de l'evolution* [11]".

[11] *Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, op. cit.

Spencer, neapărat, constatînd că arta se naşte din prisosul forţelor noastre, ce determină jocul *neinteresat* al organelor— constatînd, pe de altă parte, că ceea ce este util poate deveni frumos, din aceasta n-a putut ajunge la concluzia că *frumosul este utilul* [12].

Spencer afirmă singur, în principiile sale de psihologie [13], înrudirea ideilor sale în privinţa sentimentelor estetice, cu filosofia germană [14].

2. Frumosul artistic şi poetic

a) Caracterizarea frumosului artistic şi poetic

Frumosul nu este o entitate substanţială, nici o calitate metafizică, ori transcendentală — sau, mai lămurit, ceva, care ar exista în afară de viaţa noastră sufletească — care ar exista în lumea *materială*, sau *ideală*, servind de model artiştilor şi poeţilor. — Frumosul nici mai mult, nici mai puţin, este o concepţiune care reprezintă *unitatea fenomenelor estetice, a sentimentelor estetice*, şi, exprimă diferitele stări a emoţionalităţii noastre [15].

Aceste stări ale emoţionalităţii noastre, corespunzătoare cu fenomenele estetice, nu depind, într-adevăr, numai de *lumea dinafară* şi, prin urmare, de organele esenţiale ale percepţiunii: de organul vederii şi al auzului, ci de toate organele pînă şi de simţul muscular; — nu depind, pe de altă parte, numai de raţiunea noastră, ci, de toate facultăţile noastre fără deosebire.

Orice mişcare a fiinţei noastre, orice element psihic devine estetic, de îndată ce triumfă în lupta cu celelalte elemente.— O idee, o deprindere a voinţei noastre — dacă este în stare a mişca sensibilitatea noastră, făcîndu-ne să ne *dezinteresăm* de ceea ce ne înconjoară — devine estetică.

Ceea ce caracterizează un *element estetic* este *intensitatea sa*, puterea sa de a ne mişca, pentru a-l exprima în afară prin forme sensibile. Cînd o percepţie, o idee, o dorinţă etc., mişcă organismul nostru cu scopul de a manifesta starea noastră de echilibru static, de ton, sau de ritm — iar nu cu scopul de a exprima *cauzele* excitaţiilor noastre, sau ale atitudinilor noastre în vederea conservării şi dezvoltării noastre — avem un *fenomen estetic (Fechner)*.

Dar, proba că frumosul nu este ceva ce s-ar *obiectiva* fără viaţa noastră psihologică, ne este dată de evoluţiile artei şi ale literaturii. Ştim că forma sub care s-a manifestat frumosul n-a fost aceeaşi. Ea a atîrnat de starea noastră psihologică, faţă cu natura, cu d-zeu, în fine, faţă cu diferitele idei, care, *asociate* cu simţirea noastră ne dau sentimentele; — cu un cuvînt, ea a atîrnat de starea de dezvoltare a spiritului omenesc.

În starea primitivă a omenirii, omul, în urma satisfacerii trebuinţelor sale, exprimă prin artă *senzaţiile* sale; în starea sa mai dezvoltată — atunci cînd devine capabil de a gîndi — transformă mijloacele sale primitive de expresiune în altele, mai perfecţionate, din ce în ce mai bune — procedări, care explică progresul ce s-a realizat în fiecare artă.

Astfel, excitaţia nervilor senzitivi, provocată de lumea din afară, excitaţia organelor vieţii intelectuale şi morale, în fine, coordonarea, sau armonizarea tuturor acestor mişcări, în vederea unei unităţi finale, iată ceea ce hotăreşte o operă artistică.

Ei bine, expresiunea acestei coordonări este *frumosul artistic*, ce variază după elementele ce cauzează *plăcerea estetică*.

Forma estetică, ce reprezintă frumosul, este cu atît mai superioară, cu cît este determinată de elemente psihice mai complexe, de mişcări cerebrale mai perfecte. În această materie totul se rezumă în concordanţă armonică a vibraţiilor nervoase, ce îndeamnă pe artist a crea fel de fel de forme sensibile, pentru a reprezenta ceva din viaţa noastră: *o senzaţie, un sentiment, o idee, o acţiune* etc.

Pe scurt, *frumosul artistic este expresiunea emoţionalităţii* noastre, faţă de natură, cu credinţele noastre, cu familia, cu patria noastră [16]. El depinde de momentul emoţionalităţii noastre, provocate uneori de *sentimentul religios*, alteori, de ideile noastre moştenite, alteori de ideile sugerate de obser-

---

[12] I. Sully, combătînd doctrina frumuseţii admite caracterul universal al impresiilor estetice şi plăcute ale spectatorilor.

[13] (Studies in Psychology and Aesthetics, 1874). Vol. II-le p. 661, Ediţia franceză, Felix Alcan, Paris.

[14] El declară mulţumirea sa de a fi citit un autor german (Schiller?), — de a cărui nume, zice el, nu-şi aduce aminte!

[15] Vezi mai sus: Cartea a II-a, pag. 136.

[16] După această teorie a noastră, tot ce ne impresionează într-un mod energic — spre a ne face să ne uităm într-un moment oarecare, sau, să ne interesăm de tot ce ne înconjoară — *este frumos*. Ceea ce este urît în realitate devine frumos în artă, cînd artistul ştie a ne emoţiona din punct de vedere estetic.

vare — de impresiunile provocate de lucruri și de ființele însuflețite, după starea noastră de cultură.

Frumosul este întotdeauna o *reflectare* a vieții noastre sufletești, emoționată în gradul cel mai înalt, față cu lumea divină, sau rațională, cu natura, sau cu lumea materială: anorganică și însuflețită [17].

b) Frumosul și simțul estetic. Fenomenele estetice

Frumosul este condiționat de aparatul nostru psihologic, de *simțul nostru estetic*, moștenit și dezvoltat prin educație. Acest *simț estetic* nu este *special*, sau localizat în organismul nostru, ci *general*, determinat de forma organismului omenesc, de asocierea și armonizarea tuturor organelor și a tuturor elementelor unității de compunere a vieții noastre sufletești: *reflexe, instincte, senzații, sentimente, idei* etc.

Frumosul, prin urmare, ni se înfățișează în conformitate cu *asociația* ce se face între toate elementele ce alcătuiesc viața noastră sufletească [18]. Față cu natura, sau cu un obiect de artă, o luptă se încinge între toate elementele, și, elementul care triumfă în această luptă determină sentimentul estetic (Herbart și Fechner). Frumosul nu este o *cauză*, ci un rezultat al luptei factorilor estetici — luptă, determinată de mediile înconjurătoare și de educația noastră. Studiul evoluției artei ne-a probat aceasta — întrucît *factorul predomnitor estetic* n-a fost în toate timpurile același, și, arta n-a avut întotdeauna aceiași formă, același sistem [19].

Frumosul, neapărat, este o chestie de apercepțiune: el depinde de prisma ideilor cu care privim lumea, de asociația psihologică, care modifică *emoționalitatea noastră*.

Fiecare formă artistică și literară, care a predominat într-o epocă, a exprimat starea de simțire a vieții noastre într-un timp oarecare; fiecare sistem filosofic, pe de altă parte a explicat forma sub care s-a exprimat frumosul.

---

[17] Mario Pilo, în: *La psychologie du beau et de l'art*, trad. din italienește (Paris, 1895), consideră frumosul că este rezultatul numai a senzațiilor fizice.

[18] *Teoria asociaționistă*, inaugurată încă de D. Stewart (vezi: Istoria Esteticii), trebuie completată.

[19] Misticismul, idealismul rațional, idealismul psihologic etc., corespunde cu cîte o formă a artei; — lucru care ne-a făcut să zicem că arta și literatura nu posedă încă sistemul lor.

Aceste rezultate ne-au făcut să gîndim că frumosul nu poate fi redus numai la o formă artistică, determinată de o stare psihologică; — el trebuie indus de toate formele, determinate de toate stările sufletești. — A venit vremea de a generaliza cercetările estetice, de a înțelege, că frumosul este determinat de natura noastră psihologică, de combinarea, sau asocierea tuturor elementelor sale.

Frumosul nu poate fi *numai* o evoluție a sentimentului religios [20], sau *numai* a sentimentului moral [21], sau *numai* a sentimentelor noastre pentru natură și pentru societate [22]. Toate aceste elemente se asociază spre a forma *simțul estetic*, moștenit în lupta vieții și modificat prin educație — prin sugestiile mediului fizic și social.

Este, firește, o greșeală de a crede că frumosul apare în noi *numai* prin ajutorul inspirației divine *(Plotin)*, ori a *reminescențelor* unei lumi anterioare *(Platon)*, sau *numai* prin ajutorul reflexiunii, ori a generalizării percepțiilor noastre *(Aristotel)*, sau în fine numai prin ajutorul asociației senzațiilor, sau a ideilor [23].

Fenomenele estetice sînt mult mai complexe decît s-a crezut pînă acum; — ele sînt rezultatul unei mișcări cerebrale excepționale, unei mișcări, determinate de mișcarea întregii activități a naturii sufletești — mișcare, ce captivînd simțirea noastră, uimind-o se comunică creierului. — Creierul elaborînd toate datele ce se pot asocia cu simțirea noastră, le transmite întregii noastre simțiri — determină o stare de emoționalitate, ce imediat o comunică din nou creierului.

Ei bine, în momentul acestei comunicări sîntem în prezența frumosului! În tăcerea nopții, de exemplu, cînd totul doarme la țară — într-o noapte frumoasă de vară — contemplînd cerul cu luna și stelele, simțirea mea este captivată, după ideile și credințele mele, și această mișcare a simțirii mele, comunicată din nou creierului, mă face să cad în *contemplare*, în *uimire*! Acesta este momentul psihologic al stării mele în prezența frumosului.

Acest sentiment, neapărat, nu este datorit numai impresiunilor provocate de tabloul naturii, dar este datorit și instinctelor, sentimentelor, credințelor și ideilor noastre, și, expresiunea artistică a acestui moment rezultă de la

---

[20] Vezi *evoluția simbolismului*, pag. 176.

[21] Ibid. *Evoluția clasicismului*, p. 196

[22] Ibid. *Romantismul*, pag. 205, *Naturalismul*, pag. 228.

[23] *Teoria asociaționistă, aplicată la estetică.*

armonizarea, sau asocierea factorilor estetici. Totul atîrnă de elementul ponderator al asocierii. Uneori, instinctul poate predomina, din cauza prisosului energiei noastre fizice alteori, predomină ideea ce avem de d-zeu, sau de natură, şi aşa mai departe.

c) Frumosul şi legea estetică a activităţii noastre psihice [24]

Dacă frumosul este condiţionat de starea noastră psihologică, putem oare spune că conceptul său este *arbitrar*? Gîndesc că frumosul este cu atît mai complet, cu cît satisface întreaga mişcare a activităţii noastre, cu cît în momentul emoţionalităţii noastre iau parte toţi factorii estetici şi sînt satisfăcuţi în urma luptei — în urma *echilibrului* static, ce se stabileşte din nou în fiinţa noastră.

Arta reuşeşte mai bine cu cît ştie prin operele sale a exprima combinarea armonică a mişcărilor *ideomotrice* cu acelea numite *sensorio-motrice*. Ea într-adevăr poate de multe ori produce efecte care plac la toată lumea — efecte, preferate foarte mult de artist, şi, pentru care trebuie să-şi dea toată osteneala pentru a afla condiţiile în care trebuie să le producă. Astfel, frumosul, realizat după toate regulile estetice, nu este arbitrar; relativitatea sa este absolută.

---

[24] Vezi mai departe: *legea generală estetică a producerii operelor artistice şi literare*, Cartea a III-a, cap. IV.

III. FACTORII FRUMOSULUI

Dacă frumosul este produs prin împerecherea şi armonizarea *factorilor estetici*, care sînt într-un mod precis aceşti factori?

Această problemă a fost necunoscută în vechime — întrucît frumosul era considerat ca avînd o existenţă independentă de natura noastră psihică — şi, în timpurile moderne, abia formulată, soluţia ei a atîrnat mai mult de metafizica esteticienilor decît de rezultatele independente ale cercetărilor ştiinţifice.

Naturaliştii tind a recunoaşte că *senzaţiile* sînt *singurii factori estetici*; idealiştii, la rîndul lor, recunosc că ideile sînt esenţa frumosului.

Dar, nici *senzaţiile*, nici ideile *luate în parte* nu pot constitui frumosul — deoarece frumosul derivă, în realitate, de asocierea acestor două categorii de elemente estetice cu elementele inferioare senzaţiilor. Pe de altă parte, asocierea acestor elemente estetice *subiective* se face în conformitate cu adaptarea la mediile înconjurătoare.

Putem deosebi dar, două feluri de factori estetici: *subiectivi*, sau lăuntrici (interni) şi *obiectivi*, sau extrinseci (externi).

Factorii subiectivi sînt elementele esenţiale, din care se alcătuieşte unitatea de compunere a vieţii sufleteşti, precum: *reflexele, instinctele, senzaţiile, sentimentele şi ideile* de tot felul.

Factorii obiectivi sînt: *mediul fizic* şi *mediul social.*

Să ne ocupăm puţin cu fiecare factor în parte spre a ne da seama într-un mod lămurit de rolul fiecăruia şi a vedea pînă la ce punct contribuie fiecare la formarea sentimentului estetic.

1. Factorii subiectivi ai frumosului

a) Reflexele

Reflexele contribuie la deșteptarea frumosului în noi — deoarece frumosul este legat de mișcarea involuntară a simțurilor noastre [1].

Este cunoscut, că orice impresiune resimțită cu tărie — mai cu seamă de omul primitiv, sau sălbatic — se exprimă în afară prin mișcări reflexe, prin contracțiuni musculare.

Prin contracțiunea laringelui, de exemplu, omul primitiv scoate niște sunete pe care le intonează după emoționalitatea sa. Acest fapt l-am constatat cînd ne-am ocupat cu originea artei; — am văzut că originea muzicii este *țipătul spontan* al bucuriei, sau al durerii, al iubirii, sau al mîniei, după cum *dansul mimic* al vînătorii, al războiului și al amorului este originea jocului cadențat, ritmic al sentimentelor noastre [2].

Adaug încă, că, dacă reflexele fizice sînt începuturile mișcării sensibilității noastre, din punct de vedere estetic, cu atît mai mult trebuie să ținem seama de *reflexele cerebrale*: *ideo-motrice* [3]. O idee, sugerată de un lucru, apărînd înaintea cercului luminos al conștiinței noastre poate să se miște fără voia noastră într-un mod estetic. Un asemenea reflex, produs de o excitație internă, stricînd echilibrul static al vieții noastre produce senzații [4] — fără care nu poate exista *frumosul* — *senzații* ce se schimbă în urma armonizării vibrațiilor nervoase în *plăceri estetice*.

b) Instinctele

Instinctele contribuie și ele la formarea gustului nostru estetic. Determinate de forma organismului nostru, de unitatea fiziologică a ființei noastre, instinctele, determină, la rîndul lor, tendințele noastre pentru realizarea frumosului.

Este adevărat că instinctele, considerate în parte, n-au deloc caracterul estetic — căci reprezintă partea egoistă a naturii noastre, — satisfacerea lor producînd *plăceri fizice*,

[1] *Souriau, L'Esthétique du mouvement*, Paris, 1889.
[2] *Forma reflexă a artei*, Cartea a II-a, cap. I, § 1, § 2 și § 3.
[3] *Reflexele provocate de ideile noastre*; vezi cartea mea: *Principii de psihologie*, ed. Socec, București, 1892.
[4] Ibid: cap. „*Mișcarea și senzația*", op. cit., p. 77.

iar nu, *estetice*; dar nu trebuie să pierdem din vedere că fără satisfacerea lor nu putem simți nici o *emoție estetică*.

Emoția estetică nu poate, într-adevăr, să ne bîntuie decît în urma satisfacerii trebuințelor noastre. Ea se naște din *prisosul forțelor* noastre. — Dacă ne este foame, sau sete, nu simțim nici o plăcere estetică, față cu natura și cu obiectele de artă; din contra, dacă avem un prisos de forță, dacă nu avem lipsă de nimic, — ne vine să cîntăm, să jucăm, să facem poezii etc [5].

Se știe, că originea jocului este prisosul puterii, ce trebuie cheltuită în afară — este expresiunea mișcărilor, determinate de acest prisos.

Dar, pentru a înțelege mai bine rolul instinctelor în formarea sentimentului estetic, să studiem îndată mișcarea estetică în raport cu senzațiile, care sînt legate mai mult de instincte, precum sînt senzațiile, inferioare organice.

c) Senzațiile. Senzațiile estetice inferioare

Senzațiile, mai cu seamă, trebuie considerate ca elemente estetice, fiindcă frumosul nu poate să ne cuprindă fără excitația simțurilor, sau fără funcționarea tuturor organelor de simțire. — Frumosul, într-adevăr, sugerat de lumea dinafară, sau de ideile abstracte, nu poate, în ambele cazuri, să nu miște simțurile.

Natura estetică a fiecărui simț este arătată îndestul de bine de *Mantegazza*, în *Physiologie du plaisir* și de alți învățați [6]; dar, se consideră într-un mod general, ca *senzații estetice* numai senzațiile *vizuale* și *auditive*, nerecunoscîndu-se rolul estetic al *senzațiilor generale organice*: de respirație, temperatură, tactilitate etc.

Gîndesc cu toate acestea, că, dacă nu putem exclude din domeniul esteticii reflexele și instinctele, nu putem exclude niște fenomene mai complexe ca senzațiile generale. Cum am putea nesocoti aceste elemente fără care unitatea de compunere a vieții sufletești n-ar putea exista?

A admite o asemenea teorie ar fi a presupune că numai omul incomplet, degenerat poate să se pună în fața frumosului. Sîntem într-adevăr bolnavi, cînd sîntem lipsiți de

[5] Numai, firește, dacă avem dispoziții pentru aceasta. Vezi mai departe: *Condițiile psihologice ale artei*. — Geniul artistic și poetic.
[6] *Bain*, Émotions de la Volonté, Paris, 1885; — *Guyau*, *Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, Paris, 1884; — *Véron*, *L'Esthétique* Paris, 1884; — *Mario Pilo*, *La Psychologie du Beau*, trad. de l'italien, Paris, 1985·

senzațiile organice, precum și de senzațiile *gustative, olfactive și tactile.*

Ceea ce încurcă numai chestia, este *caracterul neinteresat*, neegoist al sentimentului frumosului. Senzațiile inferioare, într-adevăr, ca și instinctele, reprezintă partea egoistă, interesată, animalică a ființei noastre; ele prin urmare, par a nu avea nici un raport cu frumosul, care ne place, *fără nici un interes* [7].

Dar, să nu uităm că nu putem simți frumosul decît atunci cînd nu sîntem împiedicați de a respira, cînd simțim plăcere în mușchii și nervii noștrii, cînd simțim corpurile ce ne ating și așa mai departe.

Proba cea mai evidentă că aceste senzații sînt *elemente estetice* ne este dată de faptul că, ori de cîte ori arta reușește a creea pentru ele niște forme, care să concretizeze momentele în care sîntem cuprinși mai mult de ele, sîntem mișcați din punct de vedere estetic. — Ne place întotdeauna a privi ființele devoltîndu-se, fără nici o piedică: respirînd, mîncînd, etc [8]. Priveliștea aceasta, sugerată de operele artistice deșteaptă în noi un sentiment neinteresat, care obiectivat de artă ne emoționează din punct de vedere estetic.

Sugestiunea, într-adevăr, a efectelor senzațiilor de respirațiune, de căldură etc., produsă asupra noastră de artist, prin asocierea culorilor, a luminii, a umbrei, n-are caracterul egoistic. Un pictor, inventînd scene și efecte, care, de exemplu ne-ar face să simțim că alții respiră aerul liber și răcoros, prin tabloul său poate avea succes, ca și acela ce ne va reprezenta pe un călugăr mîncînd cu o mare poftă în împrejurări deosebite de acelea ale vieții monastice.

Este adevărat că efectul estetic, produs de asemenea tablouri, ce exprimă viața noastră în forma sa cea mai inferioară, nu poate servi de ideal artei, căci este simțit într-un mod deosebit — după gradul de cultură a fiecăruia — dar, nimeni nu poate contesta că acest efect al expresiunii artistice a senzațiilor inferioare este posibil.

d) Senzațiile estetice superioare

Senzațiile estetice, cele superioare sînt acelea numite: *vizuale* și *auditive* — deoarece acestea au rolul cel mai de căpetenie la formarea gustului nostru estetic.

[7] Vezi mai sus: *Utilul și frumosul*, pag. 244.

[8] *Estetica forței* despre care ne vorbește *Souriau* în *Esthétique du mouvement*, op. cit.

Aceste senzații, într-adevăr, sînt mai puternice decît celelalte pentru a ne mișca, a ne emoționa din punct de vedere estetic. Se știe că *muzica* — partea cea mai însemnată a artei — este bazată pe senzațiile *auditive*, ca și discursurile noastre — dacă le considerăm ca o totalitate de sunete.

După cercetările făcute de *Helmholtz*, armonia, care constituie frumusețea formei muzicale este rezultatul senzațiilor auditive. — Muzica, imitînd sunetele vocii omenești, deșteaptă sentimentele noastre, căci reprezintă puterea, sau intensitatea emoționalității. O pasiune puternică, într-adevăr, este exprimată prin intensitatea sunetului. Cînd muzicantul voiește a exprima puterea voinței ridică tonul și termină într-un mod brusc, întocmai după cum face spre a exprima un uragan, o bătălie, o scenă naturală. Simfonia pastorală a lui Beethoven nu este decît o compoziție de felul acesta.

Senzațiile vizuale, la rîndul lor, produc efecte estetice tot atît de însemnate. Lumina, culoarea, umbra, strălucirea, în fine, armoniile vederii, cu mișcările și formele sale ne fac mare plăcere. Într-adevăr, cele dintîi idei de frumusețe vin de la culori. Copiii caută, înainte de frumusețea formelor și a mișcărilor, culorile strălucitoare, lumina izbitoare.

Se pare că ochii găsesc mai multă plăcere în contemplarea culorilor. „Nicăieri în natură nu găsim un spectacol mai frumos și mai plăcut, ca acel al cerului, la răsăritul, sau la apusul soarelui, și acest spectacol este compus din diferite nuanțe de lumină, care se rătăcesc printre nori în situații diferite [9]". Nu fără cuvînt, poeții, care se adresează întotdeauna imaginației, împrumută epitetele mai mult de la culori decît de la orice alt lucru.

Ceea ce ne produce mai cu seamă plăcere este *varietatea și armonizarea* culorilor. După ce am privit cîtva timp cerul colorat — cîmpia de la țară ne uimește după ce am privit munții — marea cea vastă, fără sfîrșit, ne entuziasmează. „Pentru același motiv, trecerea de la o culoare la alta, de la o umbră la alta, mărește emoționalitatea noastră". Astfel, preferăm varietatea și nuanțele culorilor în locul unei singure culori. O singură culoare ne obosește și trebuie, în conformitate cu legea de compunere a luminii, să trecem de la roșu la galben, de la galben la albastru, de la albastru la verde.

După culori, formele și figurile sînt estetice. Plăcerile musculare ale ochilor, asociate cu formele curbe, drepte etc.,

[9] *D. Stewart, Sur le beau.*

şi mai cu seamă, cu formele corpului omenesc, deşteaptă în noi o plăcere simpatetică. În figura omenească, sub conturul curb, descoperim un element de excitaţie serioasă, cerut de linia dreaptă a măduvii spinării şi a membrelor, ce poartă capul [10]. Edificiile solide, construite după întinderea şi înălţimea lor cu scop de a rezista puterii de gravitaţiune, ne dau de asemenea un sentiment plăcut, o satisfacere a iubirii noastre de puterea de a triumfa asupra obstacolelor. Iubim, într-adevăr, a vedea un obelisc, o coloană, o piramidă, un turn, care prin construirea lor, calculată, rezistă puterii de gravitaţiune; ne displace de a vedea un zid, un turn înclinat [11].

Nu insist mai mult asupra acestei chestiuni, relativă la rolul senzaţiilor ca factori estetici, fiindcă *estetica specială a arhitecturii, sculpturii, picturii, muzicii* etc., — arătîndu-ne mijloacele de care se servesc artiştii în fiecare artă spre a produce efect estetic — probează prin aceasta că senzaţiile sînt nişte elemente puternice, care îndeamnă pe artişti a le concretiza prin artă spre a le deştepta în alţii.

Artele, într-adevăr, se întrec unele pe altele spre a mişca simţurile noastre, şi a ne emoţiona. Această întrecere chiar a artelor în vederea efectului estetic a constituit pentru filosofi *obiectul clasificaţiunii* artelor.

Se pot deosebi într-adevăr artele vederii, de ale auzului etc. *(Hegel)*. *Schopenhauer* chiar, care este preocupat mai mult de rolul ideilor în artă, decît de acel al senzaţiilor, nu poate să nu clasifice artele din punct de vedere al *obiectivităţii voinţei*, arătînd gradul de obiectivare, ce-l poate atinge fiecare artă.

Deşi pentru *Schopenhauer* scopul artei este deşteptarea ideilor, nu este mai puţin adevărat că această *pornire ascunsă*, urmărită de autori nu poate să se înţeleagă, dacă operele de artă nu mişcă mai întîi simţurile. Din asociaţia senzaţiilor, deşteptată de artă se nasc ideile, care determină în urmă sentimentul estetic.

Nimeni nu poate contesta, oricare ar fi sistemul său de estetică, că *elementele obiective* ale artei se adresează simţurilor.

---

[10] *Al. Bain*. — Emot. de la vol. Op. cit.

[11] Turnul înclinat de la Pisa, deşi are la bază centrul său de gravitaţiune, nu ne place a-l privi, fiindcă nu este perpendicular.

e) Ideile

Din toţi factorii frumosului *ideile* sînt cele mai esenţiale, căci din asocierea lor alcătuim subiectul operelor noastre artistice şi literare, pentru a sugera prin formele create de noi *sentimentele*, — ce voim a le exprima. Ideile îndemnîndu-ne a lucra, determină în acelaşi timp şi *caracterul expresiv* al artei. Orice operă de artă trebuie să ne facă a *subînţelege* ceva ascuns: *o idee*, corespunzătoare cu *subiectul* ales de artist, cu *pornirea* sa ascunsă.

Dar, dacă ideile constituie elementele esenţiale ale artei, nu constituie în acelaşi timp adevăratul *obiect al artei*. Frumosul nu este *ideea, adevărul*, căci el nu se poate atribui cugetării, ci simţirii noastre. Cugetarea, asociată cu fantezia noastră nu serveşte aici decît a mişca sensibilitatea noastră pentru a deştepta în noi *sentimentul estetic*. — Artistul prin mijlocul artei, trebuie să transporte adevărurile din lumea reală, în aceea a sentimentelor.

Astfel, teoria ideilor, aplicată în estetică, trebuie înţeleasă, — pentru a deosebi ştiinţa de artă, logica de estetică. Ideile, în această materie, nu pot fi considerate ca *obiect de artă* [12]; ele sînt, nici mai mult, nici mai puţin decît nişte *factori estetici*.

Pe de altă parte, nu se poate susţine, că numai *ideile lui Platon* sînt factori estetici. De la Aristotel s-a înţeles, că şi ideile sugerate de observaţie şi experienţă contribuie la alcătuirea sentimentelor noastre estetice.

Arta nu se serveşte în alegerea obiectelor sale numai de *ideile lui Platon*, dar asemenea, şi de ideile abstracte, dobîndite prin generalizarea percepţiilor noastre [13].

Dacă la greci în vechime, arta preferă *ideile lui Platon*, din aceasta, nu putem conchide, că numai aceste idei pot fi considerate ca factori estetici. — Ideile de care s-a servit arta în toate timpurile n-au fost aceleaşi, după cum am observat din formele evolutive estetice. Ele au fost hotărîte de forma generală a artei, de forma, ce artiştii au voit a da idealului lor.

---

[12] Aşa cum a înţeles Schopenhauer.

[13] Această teorie a însufleţit pretutindenea, aici ideile noastre. Vezi mai sus: ***Cartea a II-a , Factorii subiectivi şi obiectivi ai artei clasice,***
Ibid, ***Cartea a III-a, Factorii artei şi asociaţia lor,* I, §2.**
Ibid, ***Obiectul artei moderne,***

Această problemă a caracterului ideilor, care trebuiesc a intra în alcătuirea sentimentului estetic, implică în sine chestiunea: *idealismului* și a *realismului în artă* [14].

2. Factorii obiectivi ai frumosului

a) Mediul fizic. Frumosul și sublimul în natură

Mediul fizic [15], adică țara în care trăim, n-ar putea niciodată să ne facă să devenim artiști, sau poeți — căci nu este natura, care ne-ar face să simțim, să avem idei și să fim mișcați într-un mod plăcut, sau neplăcut; emoționalitatea noastră depinde de aparatul nostru psihologic, de *simțul nostru estetic*, care se formează și se dezvoltează într-un mod direct prin asocierea elementelor estetice.

Cu toate aceastea, natura, *într-un mod indirect*, nu numai favorizează dezvoltarea sentimentului estetic, dar încă și determină *felul acestui sentiment*. Natura influențînd asupra asocierii *factorilor subiectivi*; în ce fel se asociază acești factori, la fel se produce și *emoția estetică*. Nimeni nu poate contesta, că atmosfera fizică, că spectacolul măreț al naturii nu poate avea influență asupra felului emoționalității noastre. Viața, existența noastră, fiind legată de natură, totul are un răsunet în ființa noastră. Un timp umed sau uscat, liniștit sau furtunos, în fine, cele mai mici lucruri care lovesc persoana noastră, ne înveselesc, sau ne întristează. Sîntem triști, cînd norii întunecoși acoperă cerul, cînd ploaia cade; — sîntem veseli, cînd cerul este senin — cînd soarele strălucește [16].

Există o armonie între mișcarea naturii și stările noastre *psihologice*, între aceste stări și formele artistice și literare. Se pare că mediul fizic ne dă sămînța geniului artistic. Există atîtea școli artistice, cîte sînt și atmosferele fizice; în fine în fiecare țară există direcția artistică predominatoare.

Dar, ce este într-un mod precis în natură, care provoacă mai cu seamă sentimentul estetic — care ar constitui, după unii, *frumosul în natură*? Ce este în natură, care face a schimba asocierea stărilor noastre psihice, pentru a determina emoționalitatea noastră?

[14] Vezi mai sus, *Cartea a II-a*, cap. VI, pag. 231—236. *Metoda aplicată la artă și la literatură* : a) *Direcția naturalistă, a artei și literaturii.— Aprecierea critică a acestei direcții.*

[15] Vezi mai departe, *Cartea a III-a Condițiile fizice ale artei și literaturii.*

[16] A vedea *scrierea mea* : *Principii de psihologie*, pag. 214, Ediția Socec, București, 1892.

Gîndesc, că nu este nimic altceva în natură decît *ideia forței, sugerată de lucrurile și ființele*, ce se dezvoltă *fără obstacol* într-un mod armonic și proporțional, sau ideia forței, sugerată de lupta ființelor și lucrurilor pentru existența lor [17]. Un arbore, care se dezvoltă fără nici o piedică, un individ, care-și stăpînește pasiunile sale, provoacă în noi sentimentul estetic — ca și orice lucru în care zărim *ordine, proporțiune și armonie*, în dezvoltarea formelor sale. Omul este făcut ca să iubească tot ce se dezvoltă într-un mod armonic și proporțional. Zărind o ființă în care se manifestă aceste elemente estetice, sensibilitatea noastră se mișcă cu un sentiment de admirare. Expresiunea de ordine, de proporțiune și armonie, acordul elementului rațional cu elementul sensibil: al judecății ce ne facem de ordinea sensibilă, după modelul ordinii raționale, iată materialul care contribuie *într-un mod indirect* la formarea sentimentului estetic.

Dar, am zis, că nu numai ideia forței *necontrariată* produce în noi sentimentul frumosului, dar și ideia *forței împiedecată*, sugerată de lucrurile și ființele care luptă pentru dezvoltarea lor.

Această concepțiune, într-adevăr, contribuie la formarea *sentimentului frumosului* sub o formă mai dezvoltată, numită *sublim* [18].

Într-adevăr, ceea ce ne sugerează *ideia sublimului* este lupta de care are nevoie forța spre a se dezvolta, alungînd piedicile ce se opun *ordinii* și *proporțiunii*, sau *armoniei* — este lupta care se revelă în natură, și care se aseamănă cu lupta ce încercăm pentru libertate și independență. O ființă care luptă cu curaj în contra obstacolelor ce se opun dezvoltării sale, aspectul unui arbore bătut de furtună și care pare că luptă pentru existență, ocazionează în noi producerea sublimului.

Cînd este vorba de forța nemărginită a naturii, de care depinde ordinea și armonia universului, această forță ne sugerează *sublimul dinamic*, numit astfel de *Kant*, spre deosebire de *sublimul matematic*, sugerat de *întinderea nemărginită*. Cerul înstelat, calea lactee, sistemul solar, emoționîndu-ne din cauza simțirii noastre *mărginite*, produc sentimentul sublimului.

[17] *Souriau, Esthétique du mouvement*, p. 200, op. cit. — *Estetica forței.*

[18] Vezi mai sus: *Cartea I-a Ist. est. Kant.*

Dar, neapărat, *sentimentul frumosului ori a sublimului* față cu natura variază în conformitate cu *simțul nostru estetic*, moștenit și modificat prin educațiune și după *mediul social* [19].

b) Mediul social

Mediul social lucrează, într-adevăr, asupra simțului nostru estetic. Atmosfera de idei și sentimente în care trăim, influențează asupra noastră din punct de vedere estetic, ca și atmosfera fizică.

Dacă mediul fizic ne dă sămînța geniului artistic, mediul social ne dă variația talentelor și a caracterelor artistice. Se știe, într-adevăr, că formele și direcțiile artei și ale literaturii au variat în fiecare țară. Dacă, de exemplu, într-un timp oarecare artistul trăiește în mijlocul unui popor copleșit de nenorociri, care, după veacuri de suferințe, ajunge a crede că pămîntul este un exil, lumea o închisoare, viața un rău, el nu va putea reprezenta în arta sa decît această stare de melancolie și tristețe.

Nenorocirile, care întristează publicul, nu poate să nu influențeze pe artist. Făcînd parte din organismul social, artistul, nu poate să urmeze aceiași direcțiune [20]. Impresiunile triste, ce a primit din copilăria sa cristalizîndu-se, artistul, privește toate lucrurile prin prisma aceasta a tristeții, și, zugrăvește toate lucrurile cu culori negre, iar dacă se încearcă a reprezenta în operele sale de artă veselia, nu va produce nici un efect. Desigur, oamenii nu pot înțelege decît sentimentele acelea pe care le simțesc; celelalte sentimente — oricît de bine ar fi exprimate, n-au nici o putere asupra lor. Un om, care și-a pierdut averea, familia, copii săi, sănătatea și libertatea sa, care a devenit melancolic și mistic, nu va voi să asculte decît poeziile lui *Lamartine*, sau ale lui *Heine* și bucățile de muzică ale lui *Chopin*.

Artistul, fără îndoială, este obligat, pînă la un oarecare punct, să se conformeze cu gustul și starea societății în care trăiește. Adresîndu-se către alții, trebuie să-i facă părtași la simțirea sa. Vrînd, nevrînd, trebuie să simtă și să gîndească *aproape* în același fel ca și poporul din care face parte. Imitînd experiența trecută și lucrările contemporanilor săi, nu poate să se desfacă de trecutul și de prezentul artistic decît cu încetul, apucînd momentul de pornire către o nouă stare de lucruri și descoperind noi mijloace puternice de sugestiune, care ar face publicul să uite starea sa trecută și pînă la un oarecare punct și starea prezentă. Toți aceia care prin puterea lor genială au putut să lupte în contra curentelor de idei și sentimente ale timpului lor, au suferit de indiferența publicului și chiar de amenințările lui.

Asemenea genii, care știu a se înălța mai sus decît lumea în care trăiesc, deasupra nivelului comun de simțire, în niște regiuni mai înalte, au un merit mai mare, căci au putut, uitîndu-se pe ei în fața frumosului, să uite și lumea către care se adresează pentru o lume alta decît aceea în care trăim; disprețul pentru simțirea comună fac geniile a se refugia în regiunile senine ale idealului, — dar preferînd asemenea genii, care știu a se înălța deasupra nivelului cultural al societății, nu putem tăgădui influența mediului. Lupta lor chiar în contra curentului general este o probă de această influență.

Știu, de asemenea, că sînt genii care au reușit a se înălța deasupra nivelului cultural al mediului social, care au străbătut viața și formele moderne, fără să le dea atențiune, precum au fost: pictorul *Ingres*, muzicantul *Wagner* și alții, dar, din excepțiune nu putem face o regulă, și, nu putem conchide că temperatura morală nu ar juca nici un rol în artă și literatură.

Acum, admițînd că mediul social contribuie la determinarea sentimentului estetic, aceasta nu ne autorizează a cădea în greșeala de a afirma că arta și literatura trebuiesc puse numai în servicul moralei și al politicii [21]. Din contră, arta și literatura va fi *tendențioasă*, cînd am admite că mediul social n-are nici o influență asupra ei, cînd am crede că întotdeauna geniul crează atmosfera sa proprie de idei și opinii.

Greșeala partizanilor teoriei mediului constă numai în afirmarea *categorică* și *absolută*, că mediul este *singurul factor estetic*, sau că, ar fi *cauza* artei, că geniile nu se afirmă producînd decît numai pentru a plăcea publicului. O asemenea teză exclusivistă, desigur, nu se potrivește cu caracterul *neinteresat al frumosului* și cu spontaneitatea geniului

[19] Vezi mai sus: *Cartea a III-a, Cap. II*, §2.*b*.

[20] Ibid. *cap. I*, §2, pag. 241; Ibid. mai departe: *Condițiile sociologice ale artei și literaturii*.

[21] Vezi mai sus: Cartea a II-a, cap. V, § 6b și § 6c, *Romanul sociologic*, p. 219; Ibid., mai departe: *Condițiile sociologice ale artei și literaturii. — Arta și morala*.

artistic — în stare de a se uita pe sine și lumea în care trăiește, în momentul în care concretizează prin forme sensibile sentimentul său.

Dar, nu insist mai mult asupra acestei chestiuni, căci vom avea încă odată ocazia a o mai dezbate, cînd ne vom ocupa cu *condițiile sociologice ale artei și literaturii*; pe de altă parte, am văzut — cînd ne-am ocupat cu evoluțiile artei și a literaturii — că ceea ce a făcut să predomine la un popor un element estetic, sau o pornire artistică a fost starea societății, atmosfera credințelor și ideilor sale.

Nu judecăm pornirile artei și ale literaturii, într-un timp oarecare, după cîteva spirite excepționale, care se înalță deasupra atmosferei în care trăiesc, ci după tendința generală artistică. Dacă *Rafael* prin madonele sale a putut reuși să deștepte sentimentul religios — iubirea noastră pentru maica Domnului — nu putem conchide din aceasta că operele sale, sub această *formă simbolică*, caracterizează forma artei din timpul său. Prin geniul său, Rafael, ne probează numai că sentimentul religios este un *factor estetic*, care, moștenit de la începutul vieții noastre, poate să fie deșteptat prin ajutorul artei în orice epocă.

IV. LEGEA GENERALĂ A PRODUCERII OPERELOR ARTISTICE ȘI LITERARE

1. Formularea problemei

Există oare o *lege estetică naturală*, în virtutea căreia arta se naște și se dezvoltează — o lege, care să explice viața noastră sufletesacă din punctul de vedere al gustului nostru estetic și a pornirilor noastre pentru realizarea fr mosului?

Această problemă este foarte importantă, căci numai soluția ei poate termina polemica esteticienilor în privința sistemului de estetică și a criticii literare și artistice. Dacă, într-adevăr, n-am putea constata existența unei legi estetice, ar trebui să credem că artistul și poetul lucrează într-un mod arbitrar fără a se conduce de pornirile lor moștenite și de prisosul forțelor lor psihice. Criticul, pe de altă parte, poate să se conducă numai de impresiunile ce pot face asupra sa obiectele de artă și de simpatia ce-i inspiră autorul. În această situațiune, instinctul este singurul judecător; critica este subiectivă, iar nu, obiectivă; nu sîntem chiar obligați a spune pentru ce o operă de artă este frumoasă; singurul motiv al nostru este *plăcerea* și n-avem datorie de a spune pentru ce ne place.

Nu este tot astfel cînd se recunoaște o *lege generală* estetică, care să determine condițiile de expresiune. În această ipoteză, critica devine *obiectivă*, forma artistică este justificată, judecata noastră estetică nu este fantastică, ci rațională. În loc de a avea mai întîi în vedere omul fizic, care a produs opera, observăm în primul loc opera artistică.

Cunoscînd legea estetică, punctul de plecare este opera artistică; plecăm de la opera artistică și mergem la omul care a produs-o; și, numai ajunși aici, ne interesăm de cauzele constituției sale psihologice și de împrejurările fizice

și sociale, care sînt: rasa, mediul fizic și social, în fine, timpul în care a trăit autorul.

Dar, pe cît această problemă estetică este importantă, pe atît este de grea. Autorii n-au putut încă a-i da o soluțiune; și, din cauza aceasta, criticii se mulțumesc a polemiza fără nici o bază, căutînd *cauza* producerii operelor artistice, cînd în natura psihologică a *geniilor*, cînd în *influența mediului social*, cînd în fine, în aceea a *mediului fizic*.

Unii cred, într-adevăr, că arta este *determinată numai* de personalitatea autorilor; și, în această credință se mulțumesc a se interesa de viața lor, și a compara operele lor pentru a-și face o idee de individualitatea lor; alții *ne descriu starea societății în care* trăiesc autorii, pentru a putea aprecia operele artistice, pe care nu le consideră ca o manifestare a geniului artistic, ci ca o manifestare a sufletului poporului din care face parte; alții, în fine, gîndesc că *arta este numai produsul impresiunilor naturii asupra artistului*, că ea exprimă *numai modificările făcute de natura eului* nostru. De aici, diferite sisteme de estetică — diferite estetici: *psihologice, sociologice, naturaliste*.

Ca reprezentanți ai *esteticii psihologice* am putea considera pe *Edmond Scherer* și pe vestitul critic francez *St. Beuve*, care amîndoi studiază numai *condițiile psihologice ale literaturii* declarînd că *literatura exprimă starea sufletească a autorului*, că nu putem să ne facem idee de o operă literară, abstracțiune făcînd de viața autorului, care a produs acea operă. În acest scop ei fac cercetări asupra copilăriei autorului, asupra educației și a familiei sale.

Acesta este sistemul, care este admis într-un mod general de *literați*. Făcînd *istoria literaturii* insistă foarte mult asupra biografiei spiritelor și asupra vicisitudinii vieții lor.

Pe de altă parte, *Taine, Prudhon și Willemain* declarînd că *operele de artă sînt expresiunea societății*, au inaugurat o *estetică sociologică*.

Taine, în: *„Histoire de la literature anglaise"* și în *„Philosofie de l'art"*, studiază influența mediului istoric și social, în care se găsește artistul și se silește a proba că geniul scriitorilor și al artiștilor atîrnă de proprietățile generale ale spiritului societății și că arta nu este decît o reflectare exactă a țării și a timpului în care trăiesc autorii. *„J'entreprends*, zice el, *d'écrire l'histoire d'une literature et d'y chercher la psychology d'un peuple"*.

Proudhon, la rîndul său, în *„Du principe de l'art et de sa destination"*, dezvoltînd această teză, se silește a arăta

că arta a avut întotdeauna tendințe politice, de reforme sociale, că, întotdeauna a avut de susținut o *teză socială*, o *idee socialistă*; că a servit cu un cuvînt, o *cauză socială*.

O asemenea *estetică sociologică* este adoptată și la noi, de noua revistă, *„Literatura și știința"*, condusă de *Gherea*, după cum se poate observa din polemicile sale critice [1].

În fine, partizanii *naturalismului în artă* studiază mai mult *mediul fizic*, în raport cu operele de artă și cu spiritul autorilor — și gîndesc că artistul nu este produsul societății și al generației trecute, ci al influențelor fizice, că, în fine, arta nu trebuie să *imite decît natura*, realitatea, renunțînd la îndemnurile moștenite, la ideile vechi de moralitate și religiozitate.

Dar, gîndesc că toate aceste studii sînt parțiale; fiecare dintre ele luminează numai o parte a problemei și nu constituie întregul adevăr. În cursul evoluției artistice într-adevăr, arta este determinată de puterea genială, condiționată de starea sa psihologică, moștenită și modificată prin educație.

2. Evoluția aplicată în artă și literatură

A venit vremea de a nu mai discuta fără nici o bază și de a hotărî *legea generală estetică*, la care sînt supuse fenomenele estetice.

Această lege, pe care o putem induce din studiul ce am făcut asupra originii și a dezvoltării artei și a literaturii este aceea a *evoluției*, de care se servesc istoricii și naturaliștii. Dacă prin evoluție se explică diferitele forme ce primește materia și diferitele forme ale organismelor sociale, ale caracterelor și moralității omenești [2], pentru ce evoluția n-ar explica talentele și diferitele forme ale artei și literaturii?

Această lege, aplicată la estetică se poate formula astfel: orice artă este produsul mișcării evolutive a talentelor și a geniilor.

După această lege, trebuie să admitem într-un mod necesar că arta nu se naște deodată sub forma sa completă și definitivă, că formele sale diverse sînt hotărîte de dezvoltarea spiritului artistic, favorizat de momentele stării omenirii, și mai cu seamă de acelea ale civilizațiunii. Antichitatea

[1] Vezi: Polemicile D-lui profesor al Universității din Iași, P. Negulescu, op. cit.

[2] Vezi cartea mea: *Morala inductivă, — Știința conduitei omenești*, Iași, Tipografia Goldner, 1886.

greacă și romană, veacul de mijloc, feudal și creștin, monarhia modernă, democratică și industrială, cu un cuvînt, toate perioadele omenirii au favorizat apariția unei forme literare și artistice [3].

Pe de altă parte, această lege generală implicînd în sine legea *adaptării la mediu*, legea *moștenirii și a educației* artistice, trebuie să admitem, că puterea genială este condiționată nu numai de starea psihologică a artiștilor, dar și de mediul fizic și social.

Artistul trebuie să modifice pornirile sale firești individuale, după pornirile moștenite și după acelea ale mediului în care trăiește. El trebuie să creeze forme, care produc efecte asupra publicului către care se adresează, sau *forme noi, care ar întuneca* pe acelea, cu care publicul este deprins. Dacă nu se supune influenței mediului, *trebuie cel puțin să lupte în contra curentului*, ținînd seama de el. Vrînd, nevrînd, artistul, sau poetul nu poate să nu țină seama de ceea ce publicul din care face parte știe, de ceea ce nu știe, în fine, de ceea ce crede.

Astfel, după această lege, condițiile de *dezvoltare* și de *formare a artei și literaturii sînt*: *psihologice* [4], *sociologice* [5] *și fizice* [6]. Arta este determinată de evoluția talentelor și a geniilor, de *jocul armonic* al facultăților lor psihice, de temperamentul, sau de ecuația lor personală.

Formele sale sînt produsul asocierilor diferiților factori estetici: a elementelor moștenite și dobîndite — asocieri, condiționate, la rîndul lor, de influențele fizice și de starea societății, în care trăiesc artiștii.

[3] După cum am constatat aici din studiul evoluției artei și a literaturii: Cartea a II-a, pag. 150, etc.

[4] Vezi mai departe: Cap. VI.

[5] Ibid., Cap. VII.

[6] Ibid., Cap. VIII.

V. GENIUL ȘI ADAPTAREA LUI LA MEDIU

1. Caracterizarea geniului artistic și poetic

Adevăratele forme artistice și poetice nu pot fi create de oricine. Dacă orice om, în orice stare, poate să exprime prin cuvinte, prin gesturi, prin sunete de tot felul, starea sa sufletească, apoi nu oricine poate să creieze o operă de artă, care să formeze un tot și să reprezinte ceva din viața noastră, cu scopul de a ne emoționa. Numai geniul exprimă în artă starea sa psihologică față cu mediul fizic și social în care trăiește. El numai, prin energia sa puternică, *simte pentru toți* — reprezintă sensibilitatea societății din care face parte — creînd opere artistice de valoare, care emoționează pe toți.

Asemenea spirite, care personifică simțirea generală a lumii, nu apar decît în cursul evoluției sociale; ele sînt ca niște luceferi, ce strălucesc din timp în timp — ca o podoabă a societății din care fac parte, și cîteodată, ca o podoabă a lumii întregi [1].

Neapărat, geniul joacă un rol însemnat în artă și literatură, ca și în știință; el crează formele sonsibile ale frumosului, descoperind acea tehnică minuțioasă, care ne farmecă, ne hipnotizează, făcîndu-ne, în fine, să ne uităm cu totul în fața operei sale artistice — să cădem în aceiași stare, în care s-a găsit el în momentul concepțiunii operei sale, desfăcuți de orice interes personal, sau cum ar zice Schopenhauer, de voința noastră, de personalitatea noastră.

Această putere misterioasă a geniului de a se absorbi cu desăvîrșire în subiectul ales de el, de a deveni un subiect pur de cunoștință și de simțire — care vede lucrurile înafară

[1] Arréat, *Psychologie du peintre*, Paris, 1892. — Hirth, *Psychologie de l'art* (ediție franceză tradusă din germană de către Arréat).

de timp şi de spaţiu — a făcut pe mulţi să creadă că geniul, această superioritate de inteligenţă şi de simţire, este emanaţia unei puteri ascunse, misterioase, care-i permite de a prezice chiar viitorul.

Geniul artistic şi literar, fără îndoială, se emoţionează într-un mod excepţional — este mai sensibil decît spiritele celorlaţi muritori, faţă de natură; senzaţiile sale sînt mai puternice şi aprinzînd imaginaţia sa este silit a le reprezenta înafară prin forme deosebite, care ne impresionează.

Cu toate acestea, după părerea mea, geniul nu cuprinde în sine nimic misterios, ce s-ar putea compara cu profetul evreu: *vates antic*, sau cu Pitia de la Delfi, ori cu τό δαιμόνιον al grecilor. Putem astăzi îndestul de bine să ne dăm seama de cauzele delirului profetic, ca şi de toate profeţiile orientale şi de toate bacanalele celor vechi.

Geniul este o *evoluţie* a forţei vitale socializate, care are formele sale diverse din ce în ce mai superioare ce se explică prin legile şi condiţiile psihologice. El reprezintă o *superioritate graduală*, iar nu de natură; şi, gradul poate varia într-un mod considerabil după mediul fizic şi social, după educaţie, în fine, după ereditate.

Geniul, într-adevăr, are şi el evoluţiile sale; el nu reprezintă niciodată întreaga noastră viaţă sufletească: individuală, sau socială. El este, nici mai mult, nici mai puţin, unitatea factorilor evoluţiei estetice — un element superior, complex al vieţii sufleteşti, care a putut triumfa într-o epocă oarecare. El poate exprima uneori *sentimentul religios*, alteori, *sentimentul binelui*, alteori, în fine, *emoţiile* ce natura ne imprimă faţă cu spectacolul său măreţ. Pentru a ne convinge de aceasta n-avem decît a contempla operele de artă ale fiecărei epoci şi vom vedea, că în ele se oglindeşte viaţa sufletească a artistului, modificată de aceea a societăţii şi de mediul fizic în care trăieşte. În fiecare operă putem zări elementul estetic pe care artistul voieşte a-l exprima, a-l concretiza cu *ştirea sa*, şi uneori, *fără ştirea sa*.

2. Geniul, moştenirea şi educaţia

Geniul nu este o plantă a cerului, după cum a zis Platon [2], ci o plantă a ţării în care s-a născut, *transmisă prin moştenire* generaţiilor viitoare şi *modificată prin educaţie*. Nu există

[2] Vezi mai sus: *Cartea I-a* p. 42.

nimic care să nu se explice prin generaţie, prin moştenire, în fine, prin educaţie şi mediu.

Dacă o operă de artă presupune un artist cu o organizaţie excepţională, nu trebuie să uităm că această organizaţie este *moştenită* şi *modificată* de *climă*, de *mediul social*, în fine, de *educaţie*.

În zadar geniile se silesc a se desface de împrejurările exterioare: de mediul fizic şi social, precum şi de împrejurările interioare ale educaţiei, ale naşterii! În zadar se constată că geniile extraordinare prin concepţiile lor au influenţă asupra moravurilor, creind tipuri noi şi dînd astfel o direcţie neobişnuită, ceea ce a mişcat într-un mod deosebit lumea. Se observă întotdeauna, că tendinţele artistului, că inspiraţiile sale personale au fost favorizate, la rîndul lor, de lumea în care a trăit, de naşterea şi educaţia, ce a primit. Istoria artistică şi literară a unui popor, precum şi biografiile oamenilor de geniu ne probează aceasta. Se poate spune într-un mod precis, pînă la ce punct clima, moravurile etc, au putut influenţa geniile artistice şi literare.

Natura artistului se perfecţionează şi este favorizată de împrejurările în care trăieşte, de educaţia, ce a primit, în fine, de silinţa, ce şi-a dat, spre a se perfecţiona în artă.

Este ştiut, că omul prin stăruinţă, prin asiduitate poate să-şi dobîndească talent şi să devină chiar *genial*. Talentul artistului, într-adevăr, este în mare parte rezultatul dobîndit prin muncă. Artistul învaţă de la alţii a combina şi a ajunge cu încetul la un grad însemnat de perfecţiune.

Geniile, neapărat, nu pot fi dispensate de a munci, de a studia. *Buffon* a avut dreptate cînd a zis că geniul este o răbdare statornică pentru a ajunge la un scop; *Newton*, de asemenea, a avut dreptate cînd a susţinut, în alţi termeni, că geniul este stăruinţa de a gîndi asupra aceluiaşi subiect.

Nu există fără îndoială nimic supranatural în caracterul geniilor pentru a atribui artei o origină divină. Este ştiut că în urma unei stăruinţe prelungite, unei educaţii artistice, geniile se desfac de meschinele preocupări ale egoismului şi se înalţă în regiuni mai înalte, de unde tot prin perseverenţă pot reuşi a produce operele lor.

Artiştii, într-adevăr, depun destul timp ca să facă un obiect de artă. *Leonardo da Vinci* a lucrat trei ani la Gioconda sa! Unui artist îi trebuie, neapărat, timp ca să inventeze, să creeze subiectul său şi mult timp, ca să-l exprime înafară printr-o formă sensibilă, fermecătoare.

3. Geniul și starea sa patologică

Dacă se rătăcesc acei ce caută originea geniului în regiunile misterioase ale supranaturalului[3], se rătăcesc și mai mult acei ce umblă dibuind pe calea disoluției, a degenerescenței artistice! Cartea lui *Cesar Lombrosso*: *„Omul de geniu"*, în care consideră geniul ca o *nevroză*, ca o *degenerescență psihologică*, ori ca un caz *patologic*, nu poate avea valoarea dată de mulți.

O teorie care consideră inspirația artistică ca o *convulsie epileptică*, este tot atît de nesemnificativă, ca și aceea care o consideră ca o emanație cerească. Este absurd de a considera spiritele superioare — podoabele omenirii ca pe niște nebuni! Slavă Domnului, artiștii nu sînt nebuni. Ei se bucură de o sănătate deplină, dispun de puteri sufletești mai mari decît ceilalți oameni; și la ei toate tendințele și funcțiunile psiho-fizice se echilibrează, se armonizează.

Dacă oamenii de geniu se deosebesc de ceilalți muritori prin calitățile lor superioare: prin simțirea și deșteptăciunea lor, apoi socot că în această superioritate a lor nu trebuie să vedem o boală. Monomania și ideea fixă a nebuniei sînt însoțite întotdeauna de o leziune cerebrală. Geniul, din contră, se manifestă fiziologicește printr-o dezvoltare normală, ca aceea a lui *Skakespeare, Corneille, Racine, Molière, Goethe* etc.[4].

Dacă geniul este o evoluție înaltă a vieții noastre, o superioritate graduală a acestei vieți, ce dispune de un prinos de forță, pe care o cheltuiește în afară prin opere de artă, dacă această putere, concentrată a vieții, poate face lux de activitatea sa prin sensibilizarea în afară a emoționalității sale, cum să credem că o asemenea putere extraordinară este o anomalie a vieții?

Nu zic că multe genii n-au înebunit! Boala nu alege; dar, cu nimic nu s-a probat că artiștii din azilul de nebuni sînt în număr mai mare în raport cu cei din populația totală. Cu nimic nu s-a probat de *Lombrosso* influența destructivă a științei artistice asupra stricării echilibrului psihofizic.

Arta, ca și știința, liniștește mai mult pe om decît îl înebunește. Ceea ce înebunește pe om este urîtul, viața destrăbălată, netemperată, viciile de tot felul, alcoolismul etc.

3 *Véron, Esthétique*, op. cit.
4 *Véron, Esthétique*, op. cit.

Astfel, această problemă a esteticii: *geniul și starea sa psihologică*, nu se poate rezolva prin ipoteze, ce nu derivă prin observare și experiență — prin inducții, ce nu sînt adecvate cu faptele observate, ca acelea ale lui Lombrosso.

A venit vremea de a înțelege că o ipoteză nu este științifică decît numai cînd, sugerată de observare și experiență, poate cu timpul a fi verificată.

În loc de a face tot felul de ipoteze asupra originii geniilor, mulțumindu-ne a le admira și a le atribui unei puteri supranaturale, este mai bine a studia natura simțirii și a fanteziei artistului, explicînd în urmă, pe cale psihologică, în ce mod geniile ajung a se emancipa de voința lor și a manifesta în afară simțirea lor.

Estetica psihologică a geniilor, iată ce trebuie să intereseze pe esteticieni. Deja cîțiva învățați au început a lucra pe această cale.

Lucien Arréat se ocupă într-un mod special cu *psihologia pictorului*[5], stabilind caracterele sale estetice: vocația sa, calitățile superioare ale facultăților sale, ale sensibilității sale, ale memoriei, atențiunii, imaginațiunii etc.; pe de altă parte, *Gabriel Séailles* își dă seama într-un mod științific de apariția geniilor, ca rezultat al evoluției, a moștenirii tendințelor trecutului, de a căuta o lume mai frumoasă decît aceasta în care trăim; în fine, *Hirth*, în *Psychologie de l'art* (1892) se ocupă chiar cu organizarea nervoasă a geniului artistic, cu moștenirea talentului și a bolilor mintale ale artiștilor.

Dar, din toate chestiile, care trebuie să umple cadrul psihologiei artistice și literare, vom alege pe acelea, care se raportează la subiectul nostru. Trebuie să ne întrebăm: care este facultatea artiștilor și a poeților, care condiționează în gradul cel mai înalt operele lor, și cum explicăm psihologicește puterea lor de a crea, de a inventa? *Creația sau teoria invenției în artă și literatură, este chestiunea cu care mă voi ocupa îndată*[6].

5 *Psychologie du peinture*, Paris, 1892.
6 *Condițiile psihologice ale artei și literaturii*, — cerute de legea generală estetică — subiectul enunțat aici de la pag. 270.

VI. CONDIȚIILE PSIHOLOGICE ALE ARTEI ȘI LITERATURII

1. Imaginația artistică și poetică

a) Reprezentarea și creația artistică și literară

Dintre toate aptitudinele artistice, *imaginația* este cea esențială — este fenomenul cel mai complex al asocierii senzațiilor afective. Prin ajutorul imaginației, percepțiile, reprezentările, ideile se asociază în ordinea dorințelor, plăcerilor și sentimentelor noastre, iar nu, în aceea a experiențelor noastre anterioare. *Imaginația* modifică stările sufletești, după tendințele determinate de sentimentele noastre și de prisosul puterii noastre sufletești, arătîndu-ne pînă la ce punct elementele afective pot influența inteligența.
Expresiunea cea mai înaltă a activității mentale, *imaginația*, ne împinge a da o formă sensibilă prin ajutorul artei tuturor formelor intelectuale, închipuite de noi, creînd lucruri care se aseamănă cu cele percepute de noi, dar de care se deosebesc cu desăvîrșire. Simbolul geniului, imaginația, face pe artiști și pe poeți să producă lucruri originale, la care nimeni n-a putut gîndi!

În orice operă a imaginațiunii, într-adevăr, *găsim ceva nou*, care nu există în percepțiunea comună: niște combinări noi, care, manifestate prin forme estetice, exprimă simțirea artistică a autorului, conformă cu *caracterul său individual*.

Imaginația artistică este de atîtea feluri de cîte feluri sînt *tipurile*, sau caracterele individuale.

Imaginația este reprezentativă cînd creiază imagini sensibile, pentru a ne face să vedem lucrurile, care nu sînt prezente, să auzim sunete, ce nu vibrează la urechile noastre [1].

Această reproducere a percepțiunilor trecute, determinate de o simțire deosebit de puternică, în felul și în gradul

[1] Vezi cartea mea: *Principii de psihologie*, pag. 141.

ei, se aseamănă cu halucinațiile și visurile noastre. Artistul dominat de subiectul său, pare că vede lucrurile absente și voiește să facă și pe alții să le vadă de față, silindu-se a crea niște forme sensibile, care să ne facă să uităm că înaintea noastră avem numai o imagine. El voiește să ne hipnotizeze — să ne facă se credem că lucrurile absente sînt de față — să ne adoarmă în fine.

De acest fel de imaginație se servește poetul, cînd descrie un oraș pe care l-a văzut odinioară, așa cum a făcut *Eminescu*, descriind ruinele Veneției; tot de această imaginație se servește și pictorul, cînd reprezintă în culori, pe pînza sa, lucrurile și ființele pe care le-a văzut odinioară.

Dar, această formă de imaginație estetică, oricît de puternică ar fi din punct de vedere al intensității sale, este inferioară — se confundă aproape cu memoria din punct de vedere al fondului, al subiectului artistic — deoarece reproduce lucrurile așa cum au fost percepute mai înainte; aici fantezia nu se aplică decît la formele create sensibile, fascinatoare, cu scop de a ne face să credem că lucrurile reprezentate de artiști sînt prezente, deși în realitate nu sînt.

Imaginația în artă se aplică sub forma sa cea mai superioară cînd ne reprezintă lucrurile ce n-au căzut niciodată sub simțirile noastre, cînd poetul și artistul *crează* tipuri, eroi, ce nu întîlnim în realitate.

Acest fel de imaginație se numește creatoare [2],— pentru că dă naștere la producțiuni artistice, care se depărtează foarte mult de ceea ce artistul a văzut în natură. Ea ne face să ne închipuim lucruri, care nu pot exista decît în mintea noastră — care sînt de multe ori cu totul supranaturale.

Dar, în ce constă *creațiunea artistică*?

Creațiunea artistică nu constă în născocirea materialului *concepțiunii artistice*, căci acest material este rezultatul experiențelor noastre; nu putem să creem o senzație, o reprezentare, un om, fără experiența auzului, fără experiența vederii, nu poate crea un sunet, ori o culoare; surzii din născare nu pot visa sunete; orbii din născare nu pot visa culori.

Creațiunea constă numai în combinarea, schimbată a datelor experienței elementare [3]. Această combinare schimbată se face în vederea efectului estetic a sentimentului, ce artis-

[2] Ibid. p. 142, op. cit.
[3] Iată la ce se reduce experiența recomandată de naturalismul în artă.

tul voieşte a deştepta, în conformitate cu imaginaţia, care variază de la artist la artist. Ea variază: a) din punctul de vedere al materialului de care se serveşte artistul, şi b) din punct de vedere al tonului emoţional, al personalităţii artistului, determinat de temperamentul său şi de concepţiunea generală, ce şi-o face despre lume. Această tonalitate de senzaţii explică mai cu seamă diferitele direcţii ale şcolilor estetice: *pesimismul*, *optimismul* etc.

b) Varietatea creaţiunii fantastice a poetului şi artistului

Temperamentul artistic explică varietatea fanteziei din punct de vedere al tonalităţii afective. Baza acestei varietăţi a fanteziei este întreg aparatul psihic, sistemul nervos cerebro-spinal, care variază de la individ la individ, de la artist la artist. Sistemul nervos, într-adevăr, dă tonul tuturor mişcărilor sufletului, căci de la chipul cum funcţionează diferitele organe, dela notele ce primesc centrele nervoase despre starea fiecărui organ rezultă atitudinea noastră: tristă sau veselă.

Este de ştiut, că îndată ce un organ este afectat într-un chip oarecare se schimbă şi temperamentul nostru. Acest lucru explică pentru ce unii autori, în scrierile lor, sînt melancolici, pesimişti şi alţii, veseli, glumeţi. Desigur, pesimiştii au un aparat psihic excepţional pentru a vedea toate lucrurile în rău, pentru a fi necontenit nemulţumiţi;— concepţiunea lor generală asupra lumii este neapărat determinată de individualitatea lor psihică. *Leopardi*, *Lord Byron*, *Eminescu* al nostru în fine, au avut ceva firesc, care-i făcea ca ciocnirea lor cu lumea să transmită centrelor superioare note de nemulţumire, de amărăciune, şi astfel, să considere lumea mai rea de cum este.

Pesimismul acesta pare a fi organic, şi se consideră chiar de unii ca un început de boală, ce nu se poate tămădui [4] în realitate însă, această stare nu provine în general decît din cauza educaţiei noastre, a experienţelor noastre personale, ce am dobîndit în societatea în care am trăit, a credinţelor şi convingerilor făcute pe baza unor sisteme filosofice, în fine, din cauza decepţiunilor, ce am avut în viaţă.

[4] Argument, ce vine în favoarea tezei lui Lombrosso, în privinţa stării patologice a geniului, vezi pag. 274.

c) Deosebirea dintre imaginaţia artistică sau a poetului şi aceea a omului de ştiinţă şi de afaceri

Imaginaţia artistică reprezentativă şi creatoare se deosebeşte de imaginaţia de care se serveşte omul de ştiinţă şi de afaceri.

Imaginaţia ştiinţifică, combină datele experienţei cu scopul de a se deştepta idei noi, corespunzătoare cu faptele noi; — ea ajută pe învăţaţi spre a face ipoteze în scopul de a satisface inteligenţa noastră, iar nu în scopul de a ne emoţiona într-un mod estetic.— Învăţaţii se adresează prin ajutorul acestei imagini la mintea rece, serioasă, iar nu, la natura noastră emoţională.

Imaginaţia constructivă—practică, de asemenea, se deosebeşte de imaginaţia artistică, fiindcă ea ne ajută a combina datele experienţei în vederea scopurilor noastre practice — în vederea satisfacerii trebuinţelor noastre materiale. — De acest fel de imaginaţie s-a servit omul întotdeauna în lupta vieţii pentru a pune puterile naturii în serviciul său şi a-şi da seama de ele. Fizicianul şi chimistul, care inventează instrumente prin ajutorul cărora fenomenele naturii apar în laboratorul lor, arhitectul, care concepe planul unei case şi care-l aplică pe teren, combinînd tot materialul adunat pentru construcţiune, fac uz de această imaginaţie.

2. Teoria invenţiei în artă şi literatură

a) Inspiraţia şi reflexiunea

După ce am văzut ce este imaginaţia artistică, sau poetică şi cum variază ea după temperamentele autorilor din cauza aparatului lor psiho-fizic, să vedem acum în ce chip fantezia operează în producerile ei artistice, sau poetice.

Imaginaţia se ajută ea de inspiraţiunea spontană a poetului, sau a artistului, ori de *reflexiune*, de *logică*? Este vorba de *teoria invenţiunii în artă şi literatură*.

Această chestiune este puţin studiată într-un mod serios [5]. S-au făcut mai multe ipoteze, dar ipoteza care s-a

[5] Singura monografie care m-a interesat asupra acestei materii şi de care m-am folosit, a fost aceea a lui Souriau: *Théorie de l'invention*, Paris, 1881.

admis mai mult este aceea a *inspirațiunii*. Cea mai mare parte dintre autori se mulțumesc a spune că artistul și poetul produc prin ajutorul unei *inspirațiuni spontane*. Autorii concep subiectul, inspirați de o putere supranaturală și-l exprimă în afară, ca și cînd o putere spirituală le-ar șopti la ureche, spre a le cîrmui mișcările organelor în scop de a executa ceea ce au conceput.

Adevăratul poet și artist, zice *Lefranc*, în *Poetica* sa, se simte cuprins de o *flacără divină*, căreia i se supune, pentru a supune și pe ceilalți oameni. Acest foc ceresc este *inspirațiunea*.

Astfel, după această teorie, admisă de literați[6], imaginația lucrează prin ajutorul inspirațiunii; fără inspirațiune, imaginația nu poate produce nici un efect artistic; un om cu imaginațiune, dar lipsit de *darul inspirațiunii* nu este decît un om de rînd.

Această teorie a inspirațiunii este bazată pe faptul că artiștii cei mari, ca *Beethoven*[7] și alții ne povestesc cum compun și ne mărturisesc admirația lor, spunîndu-ne, că sînt inspirați. Unii dramaturgi, ca *Shakespeare* și *Schiller* mărturisesc chiar că li se pare că aud personajele create de ei vorbind și că el nu fac decît să reproducă ceea ce li se șoptește, că scriu ceea ce li se dictează.

Ei bine, este oare adevărat, că artiștii și literații sînt niște spectatori, care copiază[8] ceea ce văd și aud în interiorul lor, care n-au alt merit decît acela de a fi inspirați, de a fi în contact cu o putere spirituală? Este oare adevărat ceea ce a spus *Ovidiu* asupra acestui punct: *„Est Deus in nobis...?“*

A admite teoria aceasta veche a *inspirațiunii*, ar fi a nu ține seama de ceea ce am stabilit la început, că geniul artistic este un fenomen al evoluției, care-și are talentul său — ar fi a nesocoti natura psihologică a omului — a nu ține seamă de elementele inferioare ale naturii sale psihologice și de condițiile sale de dezvoltare. Geniul — am spus și altădată[9] — nu poate lucra în afară de legile fizice, psihologice și sociologice. El reprezintă o superioritate graduală,

[6] Și comunicată tinerimii în scrieri didactice, ca aceea enunțată de *Lefranc*.

[7] Vezi mai sus pag. 28.

[8] Ibidem, mai departe, cap. VIII, *Imitația în artă și literatură*, Cartea a III-a.

[9] Vezi mai sus: *Cartea a III-a, Cap. V.*

iar nu, de natură — o evoluție a naturii noastre psihologice, ce se explică prin legile și condițiile psihologice.

Dar, cum se explică într-un mod științific inspirația aceasta, adeverită de poeți și artiști? Cum se explică *invenția în artă și literatură*? Dacă ea nu e o șoptire a lumii ideale — este ea rezultatul *reflexiunii*, al *logicii*?

Sînt autori care gîndesc împreună cu *Boileau* că, cugetarea vine în ajutorul imaginațiunii. Se pare, într-adevăr, că invențiunea este opera reflexiunii. Se susține că pentru a inventa ceva, trebuie să ne dăm silința a căuta ceva nou, combinînd cu *intențiune* ideile ce posedăm — moștenite și dobîndite — cu senzațiile noi.

Poetul și artistul înainte de a se pune pe lucru, trebuie să aibă o idee generală, rezultatul deducțiilor și inducțiilor sale — trebuie să-și formuleze un plan. Imaginația sa trebuie să fie luminată de inteligență. Nu putem lucra, fără să știm ce lucrăm. Lucrarea artistică este o consecință a meditațiilor noastre *(Boileau)*[10].

„Sîntem deprinși, adaugă partizanii acestei teorii, a vedea în orice operă de artă realizarea unei idei. Copilul, care trage cu degetele sale pe nisip cercuri, concepe și el un ideal pe care-l copiază. Sculptorul, care ciopleşte piatra are întotdeauna imaginea ascunsă a formei. Pictorul, care lucrează la un tablou, lucrează după un model interior, voiește a reprezenta o idee, căci chiar cînd are înaintea sa un obiect real, nu-l copiază decît după imaginea ce și-a făcut în mintea sa despre el. Înainte de a amesteca culorile —își reprezentă nuanța ce voiește să dobîndească; înainte de a-i face conturul pe pînză îl proiectează în imaginația sa“.

Astfel, arta ni se înfățișează, din acest punct de vedere, ca produsul unei activități inteligente; „fiecare dintre operațiile care concură la rezultatul definitiv este concepută înainte de a fi reprezentată, și opera materială n-are rațiunea sa de a fi decît în ideile ce ea exprimă“.

Dacă acum ne întrebăm: cum aceste idei au fost concepute? Prin analogie sîntem conduși a crede — răspund susținătorii teoriei reflexiunii — că ele s-au produs cu *intențiune*, adică în urma meditațiilor noastre, în urma silințelor ce ne-am dat. Pictorul avînd nevoie de o idee ca să facă tabloul său, nu ne vine să zicem că acea idee s-a format în mintea sa într-un mod mecanic, ci, în urma *procedărilor logice*, în urma *generalizărilor* făcute de el cu scop.

[10] Et les mots pour le dire, arrivent aisément: „Ce que l'on conçoit bien s'énnonce clairement“.

Astfel, arta exterioară, care dă o formă materiei, supozează o artă interioară, care-şi are şi ea procedările sale dînd naştere imaginilor.

Iată în scurt, *teoria reflexiunii, aplicată la artă şi literatură*.

Fără îndoială, reflexiunea influenţează activitatea noastră, mărind numărul ideilor noastre şi ne arată direcţia ce trebuie să apucăm. Dar, din aceasta, putem oare să conchidem că *invenţia artistică* o datorăm *medităţiilor noastre intenţionale*, că imaginaţia, combinată cu reflexiunea, ajutată de procedurile logice este cauza producerilor artistice?

Gîndesc că şi această teorie, care explică invenţia artistică prin meditaţie şi reflexiune, prin concepţia unor scopuri de interes practic nu este admisibilă.— A admite această teorie, ar fi a ne face o slabă idee de *estetica psihologică*. Cu nimic nu se poate explica *invenţia artistică* prin meditaţie şi reflexiune. Invenţiunea nu este o operaţiune conştientă, sau de reflexiune, nici o operaţiune logică — pentru ca să zicem că o concepţiune artistică este rezultatul meditaţiilor noastre; ea poate fi pregătită de ostenelile noastre din trecut, poate fi o urmare a experienţelor noastre, dar, niciodată a gîndirilor noastre, în momentul în care începem a lucra pentru a sensibiliza subiectul nostru poetic, sau artistic.

Concepţia artistică apare în interiorul nostru fără ştirea şi participarea noastră, într-un mod spontan, înconjurată de o infinitate de alte idei, cu care se aseamănă, se învecinează, sau cu care este în raport de succesiune. Experienţa ne probează că ori de cîte ori ne punem pe gînduri, ori de cîte ori meditàm, spre a născoci ceva, nimic nu apare in mintea noastră; în momentul acesta de meditare, ceea ce ne vine în minte este un lucru cu totul străin de preocuparea noastră. Din contra, de multe ori, fără nici o premeditare, fără nici o silinţă din partea noastră, ne apare în minte o idee puternică, luminoasă, care prin strălucirea sa, atrage după ea o infinitate de alte idei.

Dar, ceea ce este mai important de observat este că reflexiunea împiedică mai mult invenţia artistică, decît o înlesneşte. Reflexiunea, într-adevăr, caută tocmai ceea ce nu trebuie fanteziei — ceea ce nu-i place;— ea caută a ne pune în contact cu realitatea, iar nu cu *ficţiunea realităţii*: obiectul esenţial al artei; concepţiile serioase ale meditaţiunii nu sînt favorabile gustului estetic şi slăbesc într-un mod vădit plăcerilor artistice, sau poetice. Cum am crede, de exemplu,

că *logica* ar servi *comediei*? Prea multă logică, prea multă seriozitate ne-ar împiedica, fireşte, de a rîde, întrucît rîsul naşte din contradicţiile, sau antitezele neprevăzute.

Nu zic, că medităţiile noastre ştiinţifice nu influenţează pe artişti, sau poeţii prin materialul, ce-l oferă [11]. Concepţiile noi ale ştiinţei făcîndu-ne să privim lumea într-un mod deosebit, nu pot să nu schimbe sentimentul poeziei sau al artei. Dar, în momentul cînd concepem ficţiunea realităţii n-avem nevoie de meditaţiune. Imaginile de care au nevoie autorii se formează fără voia şi ştirea lor, cu o iuţeală de necrezut, ce exclude cu desăvîrşire ipoteza premeditaţiunii [12]. Se ştie, că subiectul unei opere literare, sau artistice, care a fost lucrată foarte încet, a fost conceput la moment, căci ideile originale se formează într-un mod instantaneu.

Dar chiar dacă s-ar admite că concepţia subiectului este determinată de reflexiunile noastre, totuşi din aceasta nu putem conchide, că reflexiunea explică *invenţiunea artistică*, căci concepţiunea în artă n-are nici o valoare, dacă nu este destul de puternică spre a atrage după sine alte idei, care s-o desfăşoare, s-o exprime. Şi este ştiut, că ideile, care urmează concepţiunea principală se leagă într-un mod mecanic, iar nu cu ştirea noastră, cu voinţa noastră [13]. Reflectînd pentru a găsi idei asupra unui subiect artistic, ideea principală se înăbuşe căci prin reflexiune dăm peste nişte idei cu totul contrarii concepţiunii noastre. Mintea noastră este făcută, astfel încît căutînd ideile, care ne trebuie, dăm peste altele, cu totul străine de subiectul nostru [14]. Se ştie, că în cursul unei conversaţii cu totul familiare, glumeţe, ajungem de multe ori la soluţia unei probleme ştiinţifice. Citind o carte de geometrie ne vine în minte o idee muzicală. Începînd să expunem un subiect facem o mulţime de digresiuni pînă să dăm peste ideile care corespund exact cu subiectul nostru. Începînd a scrie, sau a vorbi asupra unui subiect, nu sîntem siguri că vom reuşi;— avem idee despre subiect, dar ştim noi cu siguranţă că ideile relative se vor înlănţui în ordinea lor naturală, logică? Dacă sîntem obosiţi, desigur, nici o idee, nu ni se va înfăţişa — deşi cunoaştem bine materia.

---

[11] vezi [mai sus] p. 273.

[12] Iată în ce sens s-ar putea susţine cu *Schopenhauer* şi alţii, că *arta într-un mod general este impersonală*.

[13] *Teoria psihologică a ideaţiei inconştiente*. — Vezi cartea mea: *Principii de psihologie*, pag. 131, etc.

[14] *Pierre Janet* — *L'automatisme psychologique*, Paris, 1889.

Nu uit încă a spune că ceea ce este greu în privința născocirii artistice, sau poetice, nu este concepțiunea subiectului — care fără multă silință din partea noastră apare în interiorul nostru — dar, este greu de a concepe forma sensibilă a conceptului și de a o exprima în afară.

Fondul și forma artistică sînt în strînsă legătură. Putem concepe o idee cu totul originală la care nimeni nu s-a gîndit — să avem în noi puterea genială artistică — dar, dacă nu avem *talentul* de a o exprima, nu putem zice că am inventat ceva. Trebuie să avem la dispoziția noastră o energie considerabilă pentru a da o formă artistică gîndurilor noastre.

În cele din urmă, falsitatea acestei teorii logice, aplicată la estetică se dovedește și prin faptul că formele artistice nu se determină numai de *ideile* noastre, ci și de instinctele, senzațiile, sentimentele noastre de tot felul: religioase, morale, etc.

A admite în această materie *teoria reflexiunii*, ar fi a considera ca factorii estetici numai ideile [15].

b) Determinismul psihologic și născocirea artistică și poetică

Teoria reflexiunii în artă, ca și aceea a inspirațiunii nu pot explica invenția artistică, sau poetică. Cum dar o vom putea explica?

Fără a intra în alte amănunte, gîndesc că invenția este determinată de emoționalitatea artistului, sau a poetului, care, la rîndul său depinde de prisosul puterii sale sufletești, de stratificația, sau asociația ideilor sale individuale, modificată de mediul în care trăiește.

Formele originale artistice, fără îndoială, sînt condiționate de interiorul nostru și de temperamentul nostru (fiziologic) — sînt cu alte cuvinte determinate de condiții interne și externe.

Determinismul, prin urmare, este singura doctrină, chemată a explica invenția artistică și a înlocui astfel ideile vechi ale inspirației și reflexiunii. După această doctrină, formele artistice sînt hotărîte de asociațiile psihologice interne, modificate de asociațiile din afară corespunzătoare cu vibrațiile nervoase. Determinismul interior al asociațiilor

[15] Vezi mai sus, factorii frumosului, pag. 255.

ideilor noastre, condiționat de determinismul exterior, iată în scurt, ce explică *invențiunea artistică*.

Desigur, această *invențiune* provine de la natura psihologică a artistului, modificată de mediul fizic și social — adică de la modul cum sînt asociate în mintea sa ideile, reprezentările, sentimentele etc., după puterea sa de emoționalitate.

Dacă artistul, sau poetul a conceput un subiect original, acesta a provenit din cauză că mintea sa a fost alcătuită așa, pentru a concepe acel subiect — din cauză că ideile s-au asociat într-un mod inconștient. Această asociere inconștientă a făcut, neapărat, pe artiști și poeți să se creadă *inspirați*. Neputînd a-și da seama cum ideile se prezintă în mintea lor fără multă osteneală au crezut, că o putere invizibilă le șoptește la ureche asemenea idei!

Știm din psihologie [16], că ideile se asociază prin *contiguitate, corelațiune* și *similaritate*, fără știrea și participarea noastră. Ideea cea mai tare, cea mai intensă atrage la sine ideile corelative, similare și contingue. Această legătură cauzală a ideației explică deșteptarea sentimentului poetic, sau artistic. Un sentiment, de exemplu, deșteptînd într-un poet o idee — acesta, la rîndul său, dezvoltînd acest sentiment, deșteaptă idei, din ce în ce mai ascunse. Unitatea subiectului, firește, este dată de emoționalitatea poetului, de sentimentul de care este predominat, ce deșteaptă ideile ascunse, amorțite, păstrate în memorie.

Astfel, *invenția artistică* se explică în același mod, după cum explicăm viziunile, halucinațiile, în fine stările noastre în timpul *somnului* și a *somnambulismului* provocat. *Wundt* a explicat îndestul de bine aceasta. El a arătat, că invenția abia se deosebește de jocul spontan al imaginilor, care se atrag și se succed unele pe altele în vis. A crea este pentru artist a visa treaz; a se juca cu percepțiile sale, fără nici un plan preconceput, fără nici o osteneală și fără *amestecul reflexiunii*. Poetul, într-adevăr, este un visător, care consideră ca un lucru real, ceea ce-i posibil și chiar ceea ce-i verosimil.

c) Determinismul și impersonalitatea în artă

Această *doctrină deterministă* a invenției artistice se bazează pe studiul, ce s-a făcut de psihologi asupra *ideației inconștiente*. Artistul, absorbit de sentimentul său, se uită

[16] Vezi cartea mea, *Pr. de psihol.*, pag. 135—139.

pe sine — este ca un somnambulist, ca un hipnotic, care nu-și mai dă seama de cauzele care-l fac să fie stăpînit de o pasiune.

Această stare în care se găsește artistul, sau poetul, absorbit în subiectul său — asemănătoare, cu aceea, numită de *Schopenhauer nirwana*, iar de către mistici, stare de *contemplare*, de *extaz* — dacă ar fi continuă ar determina într-un mod mai precis caracterul *impersonal al* artei [17].

Artistul, dispunînd de un prisos de forță psihică, și de un material adunat și păstrat — cuprins în cele din urmă de un sentiment — concepe un erou, un tip, și, identificîndu-se cu el, îl concretizează prin forme sensibile. În acest timp, *Shakespeare* s-a identificat, s-a întrupat cu atîtea caractere: în *Hamlet, Othelo* etc.

Dar neapărat, artistul oricît de pornit ar fi pentru artă, datorește succesul său și muncii sale *personale*. Pornirile artistice, trebuiesc, firește, cultivate, și exercitate [18]. Un ignorant nu poate deveni poet, sau artist. Poetul trebuie să fie un bun psiholog, un dramaturg — un bun observator al societății — un romancier — un bun sociolog și psiholog; în fine, un sculptor — un bun anatomist și fiziolog.

---

[17] Arta nu pare cu adevărat a fi impersonală decît la popoarele primitive și în epoca simbolică. Arta este impersonală numai cînd este națională. Monumentele arhitectonice egiptene, poeziile populare etc, sînt un model de artă impersonală.

[18] Vezi mai sus: *geniul artistic și poetic*.

VII. CONDIȚIILE SOCIOLOGICE ALE ARTEI ȘI LITERATURII

1. Arta și statul

Arta este condiționată nu numai de temperamentul artistic, dar și de starea societății în care trăiește artistul — de organizația politică: de legislația țării precum și de atmosfera de idei și de credințe a acelei țări.

Într-adevăr, arta se adaptează moravurilor și obiceiurilor populațiilor și devine imaginea credincioasă a vieții sociale. La popoarele supuse regimului teocratic, împărțite în caste deosebite, arta este subordonată plăcerilor și gusturilor acelor care sînt chemați a guverna. O parte din populație fiind destinată a trăi și a lucra pentru păstrarea demnității și autorității castelor superioare, este evident, că arta este pusă la dispoziția celor puternici, că artistul nu poate lucra decît după gusturile celor puternici și pentru imortalizarea numelui lor.

În această stare de lucruri artistul își pierde orice personalitate — arta devine cu totul *impersonală* și este oglinda stării politice a societății. Măreţele construcțiuni egiptene, monumentele și piramidele sînt ridicate pentru a satisface dorința castei sacerdotale și vanitatea claselor superioare, sau pentru a imortaliza memoria vreunui rege [1]. Pe de altă parte, în Grecia, arta, deși se bucura de oarecare libertate, căci artistul nu era un simplu lucrător, condus de capriciul celor puternici, se știe că nici un guvern n-a impus artei condițiuni mai aspre ca guvernul atenian. În Atena nici o piesă de teatru nu putea să fie reprezentată fără a fi mai întîi examinată de o comisiune însărcinată cu aceasta; și, dacă comisiunea o primea ca bună, trebuia în urmă să mai

---

[1] Vezi mai sus: *Arta la egipteni*, pag. 164.

fie citită, judecată și aprobată de către unul dintre depozitarii puterii publice, de către arhontele-rege.

În timpurile noastre însă, starea lucrurilor s-a schimbat! — Teoria politică a statului lui Platon se deosebește de teoria artei [2]: — arta se supune legilor sale, iar nu, legilor statului. Statul nu trebuie să se amestece în artă, să judece operele de artă *. Șeful statului platonician poate să fie artist, sau scriitor, să se priceapă în ale artei, dar pentru a judeca operele artistice trebuie să se dezbrace de mantia sa regală și să judece numai după regulile artei [3].

Dar, nu este mai puțin adevărat că artistul, dacă nu se supune influenței puterii publice, trebuie să se supună, vrînd, nevrînd, atmosferei de idei și opiniuni a societății din care face parte. Într-adevăr, artistul pentru a produce efecte asupra contemporanilor săi, trebuie să producă opere ce corespund, sau nu, tendințelor, obiceiurilor în fine, moralei moștenite. Nu putem să ne închipuim o operă, care *n-ar contraria* sau care *n-ar exprima* ideile și sentimentele dominante ale timpului.

Poporul din care face parte artistul are un fond estetic al său, manifestat prin *literatura sa populară*, și, pe acest fond trebuie, neapărat, să se dezvolte arta și literatura viitoare, dacă voim ca operele noastre să fie simțite și înțelese de toți [4].Artistul și omul de litere, fără îndoială, numai atunci

---

[2] Vezi mai sus: *Cartea I-a : Teoria artistică a lui Platon*, pag. 37—41.

[3] Ibid, pag. 41—44.

* Se revine din nou la ideea platoniciană referitoare la raportul artă-stat, prilej pentru Leonardescu de a critica implicit instituțiile statului burghez al vremii. În același timp, el apără „fondul estetic al poporului" din care face parte artistul, arătînd că influența artei asupra contemporanilor, deci și asupra statului și instituțiilor sale, vine din ideile și sentimentele moștenite, cînd prin intermediul operelor literare și artistice „se redeșteaptă" trecutul și moralitatea, etosul poporului.

În *Criza actuală a moralei* (1892) și anterior acesteia în *Idealul popoarelor în secolul nostru* (1885) susține ideea unei dezvoltări „organice" în care statul trebuie să plece de la ceea ce se creează prin geniul poporului, de la ceea ce s-a acumulat valoros în sfera culturii, neintervenind decît pentru a întări și promova acest fundament. Cel ce a frecventat *Junimea* și a publicat în *Convorbiri literare*, împărtășea, se vede, o parte din ideile dominante de aici. Aidoma lui Maiorescu nu rămînea numai la declarații, ci încerca și o legimitare teoretico-filozofică a susținerilor sale. Limitele apar din faptul că, Leonardescu n-a văzut caracterul de clasă al statului burghez și nici n-a sesizat implicațiile ideologice profunde pe care structura de clasă le generează în cîmpul actelor de creație culturală și artistică, de propagare și influențare a valorilor artistice și literare. *(n. ed.)*

[4] Acest lucru a fost destul de bine înțeles de nemuritorul nostru poet *Vasile Alecsandri*, care a ilustrat *societatea literară „Junimea"*.

cîștigă simpatii, cînd pune în joc ideile și sentimentele moștenite, sau cînd redeșteaptă prin talentul său trecutul credințelor și a moralității poporului din care face parte.

2. Arta și morala

Arta este condiționată și de morala poporului din care face parte. Proba despre aceasta ne este dată de faptul, constatat de noi [5], că arta oglindește în fiecare epocă și la fiecare popor ideile și credințele dominante a societății din care face parte poetul, sau artistul.

După operele de artă, într-adevăr, ne dăm seama nu numai de psihologia artistului, dar și de viața morală a societăților. Se știe, că, de cîtva timp învățații [6] studiază viața popoarelor după arta și literatura lor, convinși, că aci sînt exprimate sentimentele și moralitatea lor. Critica, pe de altă parte, bazată pe principiul, că arta și literatura sînt expresiunea sentimentelor unui popor — combate tendința artiștilor de a exprima în operele lor *simțirea altor popoare* în afară de aceea a poporului din care poetul, sau artistul face parte.

Legea evoluției în artă și literatură — ca și în orice altă materie — nu poate fi călcată de nimeni! Arta și literatura își au evoluțiile lor, corespunzătoare cu evoluțiile societăților. În ce fel este morala societății, astfel este și arta și literatura sa; progresul acestor manifestări a creșterii puterii vitale, sau geniale a unui popor este determinat de diferențierile, ce se fac în obiceiurile și moravurile lui.

Istoria ne probează pînă la ce punct arta a fost influențată de morala dominantă a societăților. În toate timpurile se constată un *factor predominator estetic*, care dă tonul sensibilității noastre afective, — care determină *expresiunea moralității publice*. — Această expresiune a moralității servește pînă la un punct, de bază criticii artistice și literare. Condamnăm întotdeauna, de exemplu, un roman, sau o piesă de teatru, care nu ține seama de rușinea publică, care este cinică, sau cu totul opusă moralității publice.

Se pare chiar că misiunea artei și a literaturii este de a predica virtutea, de a da lecțiuni de morală! *Molière*, într-adevăr, în prefața din *Tartuffe*, consideră comedia ca o școală *„care corectează viciile"* — *Raçine*, pe de altă parte, în pre-

---

[5] În studiul evoluției artei și literaturii, *cartea a II-a*.

[6] Precum sînt arheologii, istoricii, etc.

fața sa de la *Phedra*, ne asigură, că n-a făcut nici o piesă în care *virtutea* să joace un rol mai mare decît în aceasta.

În privința *tragediei*, *Schopenhauer*, considerînd arta, ca o putere prin care ne desfacem de lumea aceasta, ne vorbește de efectul moral, ce produc scenele tragediei asupra noastră [7].

Dar, ce vom spune în această privință de *sculptură și pictură*? Cum vom putea primi lecții de morală de la sculptori și pictori?

Diderot, creatorul „criticii artei" (1758) a fost adeseori uimit de maximele de morală exprimate în marmură și tablouri, sau mai bine, de morala mută și în același timp vorbitoare! Cînd a văzut tabloul lui *Greuze*, care reprezintă o tînără și fericită mamă, înconjurată de mulți și frumoși copilași nu s-a putut abține a nu zice: *„Comme cela prêche la population*! [8]

Dar trebuie observat, că arta, exprimînd starea noastră afectivă: sentimentele noastre de tot felul, nu exprimă numai *morala*: *virtutea* — așa cum a crezut *Molière* și *Raçine*; — pe de altă parte, virtutea chiar, ce ar exprima, nu poate fi totdeauna aceiași; — poate fi considerată drept un viciu la alt popor, deosebit de acela unde s-a practicat. Cum să credem, de exemplu, că subiectele împrumutate din viața altor popoare străine pot reprezenta totdeauna virtutea? *Raçine*, deși iubea a predica morala la teatru n-a fost fericit în piesa sa *Bajazet*; *Corneille* chiar, nu este întotdeauna moral; în fine, sculptura și pictura păgînă nu pot să exprime morala, cerută de religia creștină [9].

Trebuie să adaug încă, că aceea ce nu admirăm în realitate — admirăm de multe ori în artă *(Pascal)*. — Arta transformă urîtul în frumos, viciul în virtute, este un mijloc de *purificațiune*! — Se pare că vechea *teorie a purificațiunii* (χάθαρσις) a lui Aristotel, aplicată de *Schopenhauer* la efectul tragic și în general la chestiunea contemplării, își are aplicarea ei și la această problemă [10]. Arta în general, oricare ar fi subiectul său — dacă se inspiră de ideile timpului și ale atmosferei sociale — are un efect moral [11].

[7] *Estetica poeziei: Die Welt als Wille und Vortstellung.*

[8] Ar fi putut zice: *„Come cela exprime l'amour . . . , l'amour maternel et filial, l'amour enfin, qui explique le monde, — la perpétuité de notre espèce . . .".*

[9] *Brunetière: L'Art et la morale*, p. 12, 3-me édition, Paris 1898. — Acest scriitor, cu toate acestea, subordonează arta moralei!

a) Legile morale și cele estetice

Geniul artistic este el față cu societatea, ceea ce elevul este față cu profesorul său? Se lasă artistul cu totul a fi influențat? Nu caută și el a influența societatea, creînd chiar de multe ori un mediu social, altul decît acela de care este înconjurat?

Fără îndoială, arta, dacă se supune influențelor mediului social, din aceasta nu trebuie să conchidem, că ea este destinată a se pune în serviciul moralei [12]. În numele moralei nu trebuie să înăbușim geniile, tăindu-le aripile lirei și ale poeziei — încărcînd cu totul mintea și simțirea lor de pornirile societății.

O asemenea teorie, care nu ține seama de spontaneitatea artistului și a poetului ar condamna arta la lîncezire. Artistul, ca și poetul poate găsi momentul evolutiv al diferențierii sociale, pentru ca, cu timpul să ajungă a se emancipa pînă la un oarecare punct de atmosfera de idei și de opiniuni în care trăiește concepînd o lume mai bună, mai ideală.

Geniile se deosebesc prin independența caracterului lor, neasemănător cu acela al celorlalți muritori. Geniile nu pot fi întotdeauna, zicea un scriitor, niște elevi docili ai societății din care fac parte, ci niște revelatori a unor idei noi, ce cu timpul pot fi îmbrățișate de societate.

Această tendință a geniilor de a se emancipa, pînă la un oarecare punct, de trecutul artistic, moștenit, explică originalitatea lor. Această tendință chiar face ca arta și literatura să nu fie puse totdeauna în serviciul religiei, sau al moralei, pentru a nu se identifica astfel *sentimentul frumosului* cu acel al moralei, al religiei sau a oricărui alt sentiment social.

Arta își are legile sale, deosebite de acelea ale moralei, și, trebuie, neapărat, să evităm conflictul dintre ea și morală

[10] Vezi mai sus: Cartea I-a, pag. 60. — Interpretarea ce am dat cuvîntului: χάθαρσις, după textul lui Aristotel.

[11] Trebuie numai observat, că altceva este a zice, că arta are un efect de sugestie morală, și, altceva este a susține, că arta trebuie pusă în serviciul moralei, sau al politicii.

[12] Vezi mai sus: *Cartea a II-a Romanul sociologic*, p. 219, etc.

— dacă nu voim a-i împiedica zborul său şi chiar a o face cu încetul să piară [13].

Se ştie într-adevăr, că arta vine de multe ori în conflict cu morala şi este din cauza aceasta împiedecată de a se dezvolta. Moralalui *Mahomed*, de exemplu, nu se conciliează deloc cu arta, căci nu tolerează nici tablouri, nici statui. Pe de altă parte, anumite secte fanatice creştine au vroit chiar să nimicească cu desăvîrşire arta; în orient iconoclaştii n-au voit ca arta să reprezinte decît tipul şi viaţa sfinţilor; în occident, locuitorii din Vaud şi chiar protestanţii secolului al XVI-lea au ajuns chiar a condamna arta de a nu se aplica nici la viaţa sfinţilor.

Dar, nu numai morala religioasă vine de multe ori în conflict cu arta, dar şi cea filosofică. *Heraclit* — după spusele lui *Diogenes Laertios* — zicea că *Homer* nu trebuie citit în şcoală — că, trebuie scos în palme afară din şcoală. — Pe de altă parte, *Platon*, — mai politicos se mulţumea a-l petrece pînă la poarta republicii sale, declarînd într-un mod formal, că există oarecare antipatie între poeţi şi filosofi:

„Παλαιά μέν τις διαφορά φιλοσοφια τε και ποιητης“

b) Consecinţele identificării artei cu morala şi politica

Punînd arta sub controlul moralei, — după cum a pretins Platon [14], — ne expunem a micşora domeniul poeziei şi al artei, suprimînd o mulţime de arte. Dansul, de exemplu, nu s-ar putea împăca cu severitatea creştinească; muzica, de asemenea, n-ar putea fi întrebuinţată decît în cîntecele bisericeşti, şi, s-ar putea chiar desfiinţa cu desăvîrşire, dacă am asculta pe Sf. Augustin, care nu înţelege trebuinţa mu-

[13] *Tarde*, în *Logique sociale* (Paris, Felix Alcan, 1895), *considerînd etica, ca o „estetică superioară“ nu se teme de acest conflict şi crede, că arta, în toate epocile „cu adevărat logice“, a fost unită cu morala. „L'art*, zice el, *n'a été que le traducteur et en lumineur de la morale*“ (p. 397). *Arta*, după acest scriitor, *cînd se prezintă separată de morală, este o plantă străină*, „*comme à Rome sous les Scipions*, continuă el, *comme à Tyr, à Sidon, et, dans toutes les villes phéniciennes, comme à vrai dire, dans la plus part des peuples, qui se laissent ensemmencer passivement par les produits d'un art extérieur, sans les faire germer en un art nouveau: soit d'une civilisation morte qui revit, comme en France à la Renaissance. L'art alors est immorale . . . !*“ — A vedea de asemenea, *Brunetière, L'art et la morale*, op. cit.

[14] Şi după el toţi filosofii, care au crezut, că este bine a pune arta în serviciul religiei, al moralei şi politicii (filosofii socialişti).

zicii în biserică; — în fine, *pictura, sculptura şi poezia* ar fi nevoite să-şi micşoreze domeniul lor [15].

Într-adevăr, *pictura* n-ar putea lua ca subiecte decît scene religioase şi tipuri cu caracter religios; — s-ar putea chiar amenda direcţia dată de *Rafael*, căci a făcut — s-ar putea zice — virginele sale prea frumoase şi n-a ţinut prea mult seama de virtutea teologică. *Sculptura*, la rîndul său, ar trebui de asemenea, să-şi ascundă frumuseţile închipuite. În fine, poezia devenind sclava moralei, cenzurîndu-se necontenit, s-ar nimici în totul, sau ar deveni numai un imn al gloriei dumnezeieşti [15].

În această ipoteză, fireşte, *teatrul* ar fi condamnat! *Tragedia*, pentru că excită pasiunile, *comedia*, pentru că ne face să rîdem (şi rîsul este un rău!); pe de altă parte, majoritatea genurilor de poezie ar fi înlăturate; *poezia satirică*, pentru că vorbeşte de rău, poezia lirică, pentru că ne întristează; în fine, chiar modesta *idilă* n-ar mai putea să culeagă de pe cîmp floricele— de teamă de a nu i se spună că este cochetă.

În privinţa romanelor, n-ar fi posibil, în această ipostază, decît *romanul religios* [17].

Dacă este astfel, pentru ce am subordona cu totul literatura şi arta moralei — pentru ce le-am reduce numai la expresiunea sentimentului religios, sau moral — cînd ştim că aceste sentimente nu sînt singurii factori estetici [18]?

Arta şi literatura, orice am decide noi, îşi urmează mersul lor natural, exprimînd emoţionalitatea noastră, în conformitate cu asocierea tuturor factorilor săi, pe baza legilor sale proprii — iar nu pe baza legilor divine, sau morale.

c) Independenţa artei şi a poeziei

Prin natura sa, arta este *independentă*, şi, nu trebuie să se supună decît legilor estetice, care-i prescriu de a plăcea, de a încînta, producînd emoţii estetice*.

[15] Cum s-a întîmplat la ivirea creştinismului. Vezi aici cartea a II-a evoluţia clasicismului, pag. 196.

[16] Ibid, *Cartea I-a*, p. 41—44.

[17] Vezi mai sus, *Cartea a II-a, Romanul religios*, pag. 200.

[18] Ibid, *Cartea a III-a*, pag. 255.

* Accentuînd din nou ideea „independenţei artei“ se stabilesc raporturi disjunctive între funcţia estetică a artei şi funcţia instructiv-educativă şi cea morală. Or, însăşi funcţia esenţială, specifică a artei, cea estetică nu exclude din principiu pe celelalte două. (*n. ed.*)

Scopul său esențial nu este instrucțiunea, nici moralizarea lumii. Artistul și poetul n-au a se amesteca într-un mod direct în știință și educație, de teamă de a nu fi nebăgați în seamă. Misiunea lor este de a ne recrea, de-a ne desfăta, făcîndu-ne să mai uităm puțin necazurile, sau neajunsurile lumii acesteia. Se știe, că nimeni nu vrea să ia de-a dreptul lecții de religie, de morală, sau de politică de la artiști, sau poeți. Cînd cineva, de exemplu voiește a citi morală se adresează la moraliști; cînd vrea a se desfăta printr-o ficțiune se adresează la poeți și artiști.

Dacă voiesc a petrece nu-mi place deloc să primesc lecții de morală. Așa-i făcut omul! Se aseamănă cu un copil: cînd îi spui să se joace nu vrea!

Se pare că fantezia nu ne încîntă decît cînd este liberă. Nu mai simțim nici o plăcere, cînd ni se face morală pe față, într-un mod direct. Orice operă poate să aibă morala sa *subînțeleasă, ascunsă*, dar pe față nu ne interesează.

Îmi aduc aminte a fi auzit de la profesorii mei, sau a fi citit undeva, că la Paris se formase, oarecînd, o societate compusă din persoane foarte distinse, care-și propuseseră de a deschide un teatru sub firma: „Théatre moral" și că, acest teatru chiar s-a deschis. Dar, știm cu toții, că teatrul moral nu există la Paris; — a trebuit să se închidă îndată ce s-a deschis, căci nimeni n-a putut să-l viziteze, nici chiar fondatorii săi, nici chiar oamenii cei mai onești — de teamă, firește, ca să nu se plictisească. Putem să cerem de la oamenii onești tot ce voim: bani, sacrificii de tot felul, dar, nicidecum nu-i vom putea sili să se plictisească.

Fără îndoială, poetul, sau artistul, ca să nu plictisească lumea, este nevoit a nu lua numaidecît ca teză un *subiect de morală*. Dacă se întîlnește cu morala — căci orice lucrare poetică, sau artistică își are morala sa — poetul, ca și artistul trebuie să evite de a-și arăta pe față *intenția* sa: de a propaga morala, căci nu vor fi ascultați, sau admirați.

Aristotel a observat destul de bine, că un erou perfect n-are ce căuta pe scena teatrală. Dacă ne-am încerca să reprezentăm pe scenă un filosof, cum s-a încercat *Euripide*, ne-am plictisi, ne-am obosi; un asemenea filosof, modest, religios, indiferent de ceea ce se petrece în jurul său, ne lasă reci, ca și o căsătorie, care n-ar fi rezultatul iubirii.

Arta trebuie să se miște, să deștepte în noi veselia, chiar în mijlocul tristeții. *Boileau* a avut dreptate cînd a zis că o

poemă rămîne necitită, dacă eroul său *predică* întotdeauna pentru a face pe Satan să înțeleagă de cuvînt.

„*Si son sage héros, toujours en oraison,*
N'eût fait que mettre enfin Satan à la raison,
Et si Renaud, Argaut, Tancrède et sa maitresse,
N'eussent de son sujet egayé la tristesse".

Un alt argument care ne autorizează a nu subordona arta și poezia moralei este următorul: lecțiile de morală ce primim prin ajutorul artei și care astăzi ni s-ar părea bune pot deveni cu timpul periculoase, sau imorale. Ceea ce ne interesează astăzi în artă, din punctul de vedere al sugestiei morale, poate cu timpul să ne îngrozească. Emoția estetică atîrnă, neapărat, de credințele și opiniile omului, care se schimbă necontenit. Grecii, de exemplu, au putut să admire operele de tragedie greacă: *Oedip-Rege*, sau *trilogia lui Eschil*, — căci ofereau un spectacol religios și moral, care deștepta credința lor moștenită în puterea fatalității, în puterea zeilor, — dar astăzi, nu vom putea admira acest spectacol, în care regele, împins de puterea zeilor, devine fără voința sa omorîtorul tatălui său, soțul mamei sale, fratele fiilor săi!*.

Dar, i se va putea obiecta: moralitatea unui popor nu poate servi de *criteriu estetic* tuturor popoareor și în toate timpurile; numai morala actuală, dictată de sentimentele și credințele poporului din care facem parte, poate servi de măsură emoționalității noastre.

Este adevărat, că moravurile, obiceiurile și credințele poporului din care fac parte artiștii și poeții au influență asupra producerilor operelor artistice și asupra aprecierii din punct de vedere moral al oricărei lucrări. Arta se întîlnește cu morala; acesta este un lucru ce l-am constatat — este chestiunea influenței mediului social, a atmosferei ideilor și opiniilor în care trăim.

Dar, altceva este a judeca o operă din punct de vedere al sugestiei morale, și, altceva din punct de vedere estetic. Judecățile, care se bazează pe morală, variază de la om,

* Aprecierea operelor, inclusiv a tragediilor grecești, nu depinde numai de identitatea sau similaritatea opiniilor, a credințelor receptorilor cu cele conținute în respectivele opere. Probabil, Leonardescu încerca în acest fel să explice lipsa de interes a unui anumit public pentru tragedia clasică. El nu evidențiază însă, în acest context, un element de ordin estetic deosebit de important și anume puterea convenției artistice în actul de receptare estetică. (*n. ed.*)

la om, după vîrstă, educație etc. Se știe, de exemplu că acei ce merg des la teatru nu judecă opera ce se joacă după morala ei, ca acei ce merg mai rar; pe de altă parte, femeile judecă spectacolul după vîrsta lor; cele bătrîne asistă la tot felul de spectacole, cele tinere aleg piesele — ca să nu zicem, că nu li se dă voie să citească, sau să asiste la orice spectacol. Notez încă, că uneori judecăm dramele, sau tragediile, după profesia noastră; — ca magistrat vom condamna o operă — dacă este contrară unei legi; ca profesor — dacă este contrară educației, sau vreunei reguli de gust; ca filosof — dacă nu corespunde principiilor filosofice.

Ce devin atunci principiile estetice, care trebuiesc să fie universale? Cu un asemenea criteriu ajungem la scepticism în artă și literatură. Pentru a scăpa de scepticism trebuie să ne servim de criteriul estetic, iar nu, de acela oferit de morală.

Arta, neapărat, își are criteriul său, deosebit de acel al moralei — criteriu, determinat de legile sale estetice, deosebite de acelea ale moralei. Acest criteriu este *plăcerea estetică*, din care rezultă *contemplarea, uimirea, uitarea noastră în prezența frumosului* — plăcere deosebită de cea intelectuală, fizică și morală, în prezența cărora ne dăm seama de neajunsurile lumii acesteia, de contracțiile nervilor și ale mușchilor, în fine, de pornirile noastre adaptate la un scop, apreciabil din punct de vedere al fericirii noastre.

d) Armonizarea tendințelor artei cu morala

Dacă am arătat că există între artă și morală o deosebire însemnată, din aceasta nu trebuie să conchidem, că arta este destinată a fi într-o veșnică vrăjmășie cu morala. Această deosebire probează numai că arta se poate emancipa de morală, la un moment dat — deoarece își are viața sa proprie și legile sale, deosebite de acelea ale moralei, și că, prin urmare, ea nu este subordonată moralei.

Arta căutînd a-și urma legile sale estetice, din aceasta nu trebuie să conchidem că ea *nu se unește într-un mod natural cu morala*. Legile estetice se armonizează, fără știrea noastră cu morala; artistul, respectînd adevăratele legi estetice, va servi cauza moralei. Arta, ca și morala se ajută una pe alta spre a face educația neamului omenesc. Dezvoltînd sentimentul omenirii, iubirea de tot ce ne înconjoară — de semenii noștri etc., arta, fără a fi tendențioasă, ajută prin aceasta

și cauza moralei. Orice artă, dezvoltată într-un mod firesc, nu poate să nu ne sugereze ceva moral. Nimic din ce poate mișca într-un mod natural inima noastră nu poate fi străin de morală. Există o garanție morală, un subiect de poezie, pretutindeni unde omul își oprește privirea sa și varsă o lacrimă de bucurie, sau de întristare.

Această simpatie, într-adevăr, provocată de artă, acest sentiment, care ne face să iubim, a ne contempla, a ne admira, să ne interesăm de tot ce în artă oglindește din viața noastră sufletească, nu poate fi contrarie moralei.

Dacă arta excită, de exemplu, pasiunile prin culori, ce ne captivează, ce ne exaltează această exaltație nu este de condamnat. Ce poate fi mai bun pentru om, pentru mulțime, decît această exaltare pentru eroism, disprețul pentru înjosire, ura pentru cei răi, iubirea pentru cei amabili?

Desigur, nu este nevoie de a pune arta în serviciul moralei, pentru ca ideile de morală să străbată în artă, să pătrundă operele de artă. Nimic nu va exclude din operele imaginației ideile moralei. Ele ocupă un loc însemnat în viața omenească, și vor fi întotdeauna *subînțelese* și chiar de multe ori vor apare în sentințe, în gura personajelor, create de poeți.

Dar, se va zice: personajele fictive, exprimînd pasiunile, într-un mod violent, ne depărtează de regula moralei, ne fac și pe noi să fim pasionați. Aceasta atîrnă de mediul în care trăiește autorul, de admirația publicului, către care se adresează. Artiștii n-au altă datorie decît a încînta. Dacă arta înflăcărează sentimentele noastre, înflăcărează în același timp și reflexiunea, care, la rîndul său tempereaza pasiunile noastre făcîndu-ne să ne cunoaștem mai bine.

Ceea ce trebuie să cerem de la artă și literatură este numai respectul către lector și spectator; nu trebuie să-i arătăm omului în artă ceea ce nu voiește a vedea în natură, ceea ce evită în viața sa. Nu trebuie să violăm cu *intenție* morala — să-i căutăm ceartă. Dacă voim ca morala să nu se amestece direct în artă, nici noi să nu ne amestecăm fățiș în morală.

VIII. CONDIȚIILE FIZICE ALE ARTEI ȘI LITERATURII

IMITAȚIA ÎN ARTĂ ȘI LITERATURĂ. ȘTIINȚA ȘI FICȚIUNEA POETICĂ ȘI ARTISTICĂ

1. Formularea problemei

Arta și literatura nu sînt condiționate numai de fantezia artistică și de atmosfera ideilor contemporane, ci încă și de *atmosfera fizică* în care trăiește artistul [1].

Artistul, sau poetul trebuie într-adevăr să exprime într-un mod viu ceea ce există în natură, ceea ce este natural și real pentru a sugera prin acest mijloc *sentimentul pentru natură*, asociat cu ideile noastre de tot felul, sau pentru a trece adevărurile din domeniul științei în acela al sentimentului.

Ne place întotdeauna ca ficțiunea poetică și artistică să aibă aparența realității, să coincidă cu ceea ce este adevărat, natural. Cu cît această coincidență este mai perfectă, cu atît admirația noastră pentru artist crește.

De cîtva timp mai cu seamă ne-am deprins a nu mai vedea în artă reprezentîndu-se lucruri, care n-au căzut niciodată sub simțiri: centauri, sfincși, îngeri, cerbi înaripați, etc. Niciodată mai mult decît în veacul nostru nu s-a văzut o mai mare silință din partea scriitorilor și a artiștilor de a satisface această condiție a artei. Scriitorii ne descriu astăzi obiectele fizice, ca și cînd nu le-am mai fi văzut — *fără să uite cea mai mică nuanță*. Ni se descriu personajele, ca și cînd pentru întiia dată am fi văzut o persoană omenească; ni se descriu veșmintele, mobilele ca pe niște curiozități necunoscute! La teatru nu ne mulțumim numai cu decoruri, care să producă iluzia realității; voim să vedem căminuri adevărate, foc adevărat în sobă, voim, în fine, ca actorii să nu se

[1] Vezi mai sus, *Cartea a III-a, cap. IV: Legea producerii operelor artiștilor și poeților*, pag. 267.

prefacă doar că mănîncă la ospățul în care se găsește pe scenă, ci să mănînce în realitate și chiar cu poftă.

Această imitație exactă de ceea ce se poate petrece în realitate, această exactitate, adeseori matematică a reproducerii lucrurilor din natură prin ajutorul artei este făcută, firește, în vederea *efectului estetic senzațional*, produs din cauza priceperii fără osteneală a subiectului artistic sau poetic.

Artistul întrebuințează toate mijloacele de expresiune: culoarea, mișcarea etc., pentru a ne face să vedem lucrurile, cum le vedem în vis, pentru a ne face să credem că sîntem înaintea realității, iar nu, înaintea unei marmore, sau la teatru. Ne place de a vedea în altul puterea de a imita natura.

Astfel, operele de imaginație trebuiesc a imita natura, sau a se apropia de natură. Imitația naturii este și ea o condiție indispensabilă ce trebuie să însușească arta și literatura.

Condițiile fizice ale artei și literaturii se reduc așadar, *la chestia imitației naturii* — după cum *condițiile psihologice* se reduc la chestia fanteziei artistice a invențiunei [2] și *condițiile sociologice* la chestia moralei și a politicii în artă și poezie[3].

a) Problema realismului și a idealismului în artă și literatură

Dacă problema condițiilor fizice ale artei și literaturii este strîns legată cu aceea a imitației naturii, este necesar de a preciza: ce va să zică a imita natura — pînă la ce punct trebuie să imităm natura? Este destul de a reproduce în artă tot ceea ce apare în natură, fără să ținem seama de ceea ce apare și în mintea noastră, fără să ținem seama de spiritul general al publicului din care facem parte?

Pentru ce să reproducem prin artă lucruri pe care le vedem mai bine în realitate — sau să reproducem, ceea ce ne displace, ceea ce evităm de a vedea în natură?

Chestiunea aceasta se reduce prin urmare la aceasta: ce trebuie să imităm în natură — orice ni se prezintă, sau lucruri, care ne relevă o idee, sau un sentiment? Aceasta, desigur, este chestiunea *realismului și a idealismului* în artă și poezie. A înțelege chestiunea imitației în artă, este a înțelege *pro-*

[2] Vezi mai sus, *cap. VI* din *Cartea a III-a*.
[3] Ibid, *cap. VII*.

blema *realismului* și a idealismului, care a desbinat pe filosofi chiar din timpurile cele mai vechi [4].

Realismul pretinde că trebuie să imităm natura copiind-o, reproducînd-o fără a schimba nimic, sau, ca subiectele artei și ale poeziei să fie sugerate de observare și *experiență*, să fie luate din natura interioară omenească fizică și socială [5].

Nimeni, într-adevăr, nu poate opri pe artiști de a-și lua subiectele lor din lumea reală și a exprima într-un mod natural, ceea ce s-a întîmplat, dar, greșeala realiștilor constă în faptul că ei cred că numai atunci pot imita natura, cînd vor copia-o fără s-o înfrumusețeze cu ideile și cu sentimentele timpului, cînd subiectele tratate vor reprezenta partea obscură, mai puțin importantă a vieții omenești: viața anormală, sau sălbatică cu tipurile sale.

O asemenea direcție a realismului nu numai că mărginește domeniul artei și oprește zborul fanteziei, dar încă slăbește sentimentul frumosului, reducîndu-l numai la deșteptarea instinctelor, a senzațiilor simple și a pasiunilor. Printr-o asemenea tendință punem în mișcare numai ceea ce este inferior în om, și neglijăm partea cea mai înaltă, cea mai superioară a ființei noastre, *ideația* și *intelectul* nostru.

Înțeleg ca cineva să caute a imita natura — pentru a satisface mai bine trebuințele estetice ale naturii noastre — pentru a ușura *jocul armonic al facultăților noastre* — dar, nu pot pricepe realismul cînd nu ține seama de natura reală a omului. Nu imităm natura, cînd exprimăm în artă și literatură lucruri care nu deșteaptă nici o idee, nici un sentiment — care mișcă numai partea inferioară a naturii noastre. Imităm cu adevărat natura, cînd obiectul artistic reprodus pune în joc toate facultățile noastre satisfăcîndu-le pe toate în urma emoționalității.

Nu este, gîndesc, un motiv serios, pentru tendința realistă a artei, de a alege din natură și din societate subiecte care se adresează numai părții inferioare a naturii noastre. Pentru ce n-ar fi natural ca subiectele noastre să pună în mișcare întreaga activitate sufletească? Pentru ce nu ne-am sili în același timp să mulțumim și idealul nostru, pe cîtă vreme pe calea naturalistă putem prin opere de imaginație deștepta și idei și sentimente?

---

[4] Vezi mai sus, *Cartea I-a, Imititația artistică după Aristotel*, p. 63. etc, și *Evoluția istorică a idealismului platonician*, p. 32, etc.

[5] Vezi mai sus, *Cartea a II-a cap, VI, Arta naturalistă. — Romanul naturalist experimental.*

Realismul trebuie să realizeze un progres, să facă să se deștepte toate elementele ce alcătuiesc sentimentul estetic, iar nu, să ne întoarcă înapoi în starea preistorică a omenirii, cînd arta în inconștiența sa era numai un joc al senzațiilor musculare [6].

Desigur, o operă de imaginație nu trebuie să ne placă numai prin efectul senzațional al realității. Ea trebuie să ne sugereze și sentimente. Artistul și poetul reprezentînd și descriind ceva din natură, trebuie să aibă grijă a satisface cu desăvîrșire pe spectator și lector, făcîndu-l, să *subînțeleagă ceva ascuns* [7], sugerîndu-le, în fine, anumite idei, corespunzătoare anumitor sentimente.

Arta trebuie să fie realistă numai cu scopul de *a exprima* mai bine sentimentele noastre. Obiectele, de exemplu, zugrăvite de pictori, care n-ar deștepta, sau provoca în noi sentimente, nu pot captiva spiritul nostru. Trebuie, desigur, în pictură, ca și în orice artă, să fie ceva care, deși nu este într-un mod formal exprimat, să ne captiveze — căci, ceea ce este prețios în artă nu este numai ceea ce ni se arată, ceea ce ni se spune, dar și aceea ce se *subînțelege*.

Știu foarte bine că mulți artiști susțin că pictura are dreptul de a reprezenta numai realitatea fără a adăuga nimic — că, este destul ca artistul să imite prin forme și colori natura — deoarece imitația cu iscusință a lucrurilor și ființelor ne place; — un lucru, care nu ne place să-l vedem în natură, ne place să-l vedem pe pînză. Se pretinde de asemenea că în pictură subiectul n-are nici o importanță, fiindcă un tablou nu este o carte de literatură. Dar, dacă ținem seama de psihologia estetică, vom înțelege de îndată că un tablou, care nu deșteaptă în noi nici o cugetare, nici un sentiment, este o operă care nu ne farmecă. Ochii noștri pot să fie opriți asupra unui tablou din cauza exactității tehnice, dar, dacă acest tablou nu vorbește și inteligenței noastre — nu ne spune nimic — întoarcem de îndată privirea noastră de la tablou, căci ceea ce fixează privirea noastră este spiritul nostru.

Pentru a ne convinge despre aceasta n-avem decît a ne aminti de ceea ce se petrece în noi, în momentul cînd intrînd într-o sală unde sînt expuse tablouri, nu găsim niciunul asupra căruia să fixăm atențiunea noastră; plimbînd ochii noștri din tablou în tablou, în nerăbdarea noastră de a găsi

---

[6] Vezi mai sus, *Arta preistorică*, pag. 152.

[7] Vezi mai departe, *Expresiunea în artă și literatură.*

vreunul care să deștepte vreun sentiment, vreo idee, cădem de osteneală și rămînem cu totul nemulțumiți, fiindcă n-am întîlnit nici un tablou în care să zărim *pornirea* secretă a artistului, fiindcă sub formele vizibile n-am descoperit ceva invizibil, pe care să-l gustăm. Dacă, de exemplu, avem înaintea noastră tablouri care ar reprezenta cîmpii, păduri, ape etc. — oricît de bine ar fi executate, din punct de vedere tehnic, nu simțim, în fața lor decît o plăcere slabă, vulgară, ori de cîte ori cîmpiile, pădurile etc., nu ne-ar sugera o idee, ce ne-ar deștepta, la rîndul ei, un sentiment.

Care va fi acea idee, acel sentiment ascuns? Aceasta-i treaba artistului, secretul său. El are a ne înfățișa simțirea sa față cu natura și cu societatea în care trăiește. Într-un tablou va putea să ne facă să simțim forța creatoare a naturii, să visăm, ca și panteiștii idealiști, să simțim ca și *Lucrețiu*; într-altul va putea să ne facă a simți melancolia lucrurilor pieritoare, sau viața pașnică a locuitorilor și lucrurilor de la țară, și așa mai departe. Este destul ca autorul să ne facă a vedea tabloul naturii, sau ceva din acest suflet, pe care *Virgiliu*-l vedea pretutindeni în univers; *spiritus intus alit*, ori ceva din sufletul artistului. Prin ajutorul culorilor va putea să ne facă să vedem, sau să auzim murmurul apelor și, în fine, tot ce ne va putea exprima, tot ce va putea sugera. Într-un arbore cu frunzele întoarse va putea să ne facă să simțim impresia vîntului; pe de altă parte, cîmpia luminată de soarele care apare dimineața în timpul verii, poate să ne facă să auzim păsările cum cîntă, să le vedem cum zboară din copac, în copac, și din creangă, în creangă.

b) Tehnica și expresiunea literară și artistică

Se admite într-un mod general de naturaliști că valoarea artistică depinde de *exactitatea tehnicii*, de *imitația credincioasă a naturii*, care singură poate să sugereze sentimente, potrivit cu starea psihologică a spectatorului. Fiecare privește o operă de artă prin prisma ideilor sale: artistul, prin urmare, nu poate sugera prin operele sale ideile și sentimentele sale. Nu există o lege de a seduce prin ideile artistului, ci prin lucrarea sa tehnică. Un tablou se apreciază după *exactitatea imitației*, care ne face să luăm aparența drept realitate.

Pentru verificarea acestui criteriu de apreciere se poate da ca exemplu un tablou suedez, *premiat* la expoziția din Paris — tablou, ce nu reprezenta altceva decît o casă cu o

fereastră deschisă, prin care străbătînd razele soarelui lasă să se vadă într-o odaie podelele curate, spălate, mobilele așezate în ordine, în fine, diferitele ustensile — instrumentele trebuitoare pentru exercitarea profesiunii locuitorului casei, care nu se vede în casă, — care era absent. Un asemenea tablou este întocmai ca o fotografie a unei case din Suedia, observată într-o zi frumoasă de vară, și cu toate acestea, a fost admirat numai pentru exactitatea imitației.

Nu cred cu toate acestea că *exactitatea tehnică este criteriul absolut* al judecății estetice. Criticii artei, însărcinați a hotărî premii, nu pot, după părerea mea, să aibă în vedere numai meritele tehnice ale artiștilor, numai puterea de a imita lucrurile naturii, ci și farmecul, produs de pornirea ascunsă a lor. O operă de artă nu poate să ne emoționeze într-un mod complet numai prin senzațiile, ce ea ne sugerează. Frumosul rezultă din asocierea tuturor factorilor estetici, și în urma satisfacerii tuturor facultăților, ce pun în joc emoționalitatea noastră.

Din faptul că o operă de artă se adresează mai întîi simțurilor nu putem conchide că numai de mulțumirea simțurilor atîrnă *emoția estetică*; senzațiile sugerate de artă trebuie să mulțumească și spiritul prin asocierea lor cu ideile noastre, relative la viața noastră afectivă, sentimentală. Această mulțumire a spiritului, manifestată prin uitarea sa înaintea subiectului de artă depinde, neapărat, de alegerea subiectului și de sentimentele, ce artistul voiește a sugera.

Orice s-ar zice, în orice operă de artă autorul nu voiește a ne arăta ceea ce tehnica înfățișează, ci ceea ce lasă a se subînțelege. Chiar în exemplul ce am dat cu tabloul suedez, nu cred că acest obiect de artă a fost admirat și premiat numai din cauza reproducerii exacte a unei case din Suedia, observată într-o zi frumoasă de vară. — Cine-și dă seama de poezia nordului Europei apreciază altfel tabloul! În țările reci, o fereastră deschisă, o rază solară sînt lucruri rare, ce merită a fi celebrate de poeți și pictori; aceste note caracteristice exprimă mulțumirea noastră, sentimentul nostru pentru natură; pe de altă parte, curățenia podelelor spălate, ce se văd în tabloul de pe fereastra luminată de razele soarelui sugerează traiul bun și semnul virtuții domestice, căci această curățenie surîde nu numai ochilor, dar și sufletului; în fine, mobilele, ce se văd așezate în bună orînduială, ne dau o idee de obiceiul gospodinei; — orînduiala casei este fala stăpînului casei și onoarea gospodinei.

Acum, dacă artele plastice, care au dreptul și datoria de a ne ocupa ochii prin forme și culori, sînt obligate de a recreea spiritul nostru, cu atît mai mult cuvînt literatura nu trebuie să piardă din vedere această necesitate, deoarece ea trebuie să încînte mai mult spiritul, Desigur, prin stilul nostru literar, nu ne propunem numai a descrie prin cuvinte ceea ce am observat [8]. Singura fotografiere literară cu descripțiile sale nesfîrșite este contrarie gustului nostru estetic. Bucata literară cea mai simplă și cea mai elementară trebuie să-și aibă finețea sa, *să lase a se înțelege* ceea ce este cunoscut de toată lumea — căci, ceea ce ne încîntă este tocmai gîndirea aceasta ascunsă a autorului, de a nu spune lucruri de prisos, sau lucruri, ce nu voim a le auzi — care se pot subînțelege.

Aceste artificii, care ne revelă puterea spiritului autorului, au fost întotdeauna întrebuințate de literați. Ce este, într-adevăr, o *metaforă* decît imaginea unui obiect, care ne face să gîndim la altul? Ce este o *fabulă*, un *apolog*, o *alegorie*, decît niște forme literare, care într-un mod indirect ne interesează spre a găsi ceea ce este adevărat *în privința sentimentelor noastre estetice?* Ce este un *simbol* decît o *enigmă* — cîteodată foarte complicată — de care arhitectura și sculptura se servesc? În cele din urmă, cîte forme de stil nu ascunde spiritul autorului?

Prin *aluzie* indicăm din depărtare un lucru, pe care nu voim a-l arăta de aproape.

Prin *ironie* facem să se înțeleagă ceea ce nu este admis de gîndirea altuia.

Prin *hiperbolă* spunem mai mult decît trebuie pentru a se înțelege ceea ce voim să spunem — pentru a se înțelege puțin.

În fine, *suspensiunea momentană* și *reticența* sînt alte proceduri de care se servesc autorii pentru a face să se dorească o idee — pentru a deștepta curiozitatea și a provoca atențiunea.

Desigur, aceste forme literare, care exprimă *delicatețea spiritului autorilor*, nu sînt niște invenții ale retoricii; — retorica n-a făcut decît a le descoperi în literatură. Le întîlnim pretutindeni la scriitori, la greci, ca și la poeții cei mari moderni, care știu ce trebuie să spună și ce să facă a se subînțelege — căci, în operele cele mai poetice, ceea ce se spune, ceea ce se vede este nimic în comparație cu ceea ce se

[8] Vezi mai departe, cap. X, §3.

subînțelege, și, ceea ce ne place este mai mult ceea ce se *subînțelege*. Se pare că arta de a scrie nu este decît arta de a sugera prin idei mai multe sentimente decît se exprimă într-un mod sensibil.

Cînd *Molière* în *Femmes savantes* face pe *Philamente* să zică asupra unui cuvînt a lui *Trisson:* *„Mais j'entends là-dessous un million de mots"*, și, cînd *Belisse* adaugă: *„Il est vrai qu'il dit plus de choses qu'il n'est gros... il vaut tout une pièce"*, autorul a voit să nu se spună femeilor (ridicole, — savante) că ele sînt ridicole, fiindcă se cred prea învățate — fiindcă se admiră prea mult. Autorul a evitat prin aceasta nu numai o impolitețã, dar încă n-a voit să dea pe față pornirea sa, scopul său — ca să nu zicem teza sa morală, care, după cum știm, cînd nu este subînțeleasă nu produce nici un efect estetic.

2. Tendința artei și a literaturii în privința imitației exacte

Proba cea mai evidentă că *imitația exactă* a naturii nu poate fi scopul literaturii, sau al artei ne este dată de *tendința generală* a acestor manifestări ale vieții sufletești.

Literatura, într-adevăr, ca și arta, nu voiește a exprima cu exactitate realitatea decît numai pe cît este nevoie ca să sugereze sentimentele pe care voiește a le împărtăși altora. Și, pentru a împărtăși această simțire socializînd-o, autorul, neapărat, trebuie să-și dea seama de momentele psihologice ale lectorilor, sau ale spectatorilor, de delicatețea în fine a spiritului lor. Nu putem, de exemplu, să spunem în comedie tot felul de lucruri triviale, sau banale, care pot a se subînțelege din acțiunea comică. Admirăm, într-adevăr, comedia: *Amphitryon* a lui *Molière* pentru că de la începutul pînă la sfîrșitul poeziei, autorul nu se servește de termeni vulgari, comuni — lăsînd a se înțelege conversația ordinară, conversația comună, a oamenilor de rînd.

Literații înțeleg că expresiunea aleasă, măiestrită, face mai mult efect decît aceea lăbărțată, incorectă, vulgară. Se știe, că mai toți autorii dramatici (germani, francezi, englezi, etc.) nu numai că nu voiesc a face ca personajele lor să vorbească ca toată lumea, dar încă-i fac să vorbească în versuri; cu *ritm*, cu *măsură*. Această depărtare a autorilor dramatici de conversația ordinară în loc de a micșora efectul estetic îl mărește.

Experiența asupra acestui punct s-a făcut cu una dintre operele lui Goethe: cu *Ifigenia* sa, care a fost scrisă mai întîi în proză, și după aceea, în versuri. S-a văzut, într-adevăr, că această scriere este frumoasă, în proză, dar este mult mai frumoasă în versuri. *Taine*, care pune mare preț pe influența mediului fizic și social, nu poate, cu toate acestea, să se abțină — făcînd comparație între aceste două forme ale Ifigeniei lui Goethe — de a nu arăta deosebirea din punct de vedere estetic.

*„Ici (*În *Ifigenia în versuri), *zice el, *visiblement, c'est l'altération du langage ordinaire, c'est l'introduction du rythme et du mêtre qui communique à l'oeuvre son accent incomparable, cette sublimité sereine, ce large chant tragique et soutenu, au son duquel l'esprit s'elève au dessus des vulgarités de la vie ordinaire, et voit reparaitre devant ses yeux les heros des anciens jours, la race oubliée des âmes primitives, et parmi elles, la vièrge auguste, interprète de deux, gardienne des lois, bienfaitrice des hommes en qui toutes les bontés et toutes les noblesses de la nature humaine se concentrent pour glorifier notre espèce et pour relever notre coeur".*

Dar, nu numai Goethe a observat că piesele în versuri fac mai mult efect decît cele din proză, ci și realiștii. — *Ackerman* este o scriitoare realistă, *naturalistă*, și cu toate acestea voiește mai bine a-și exprima simțirile sale în versuri [9] decît în proză; nu vrea, prin urmare, să imite limbajul ordinar.

În fine, pentru a lua un ultim exemplu prin care să ne convingem că imitația exactă nu ne place în artă, n-avem decît a cugeta că stenografia proceselor de la Curtea de jurați — care sînt adevărate subiecte de *drame și tragedii* — nu pot înlocui aceste forme literare, deși reproduce, într-un mod credincios, cuvintele și faptele întîmplate. Preferăm să mergem la teatru decît la Curtea cu jurați.

Aceeași observare o putem face și în alt domeniu al artei. — În *sculptură* nu trebuie să imităm într-un mod absolut natura, fiindcă într-un mod mecanic putem mai bine imita, decît prin această artă. — În loc de a sculpta, am putea mai bine să reproducem după tiparul lucrului, luat după modelul real *(moulage)*, — să turnăm statui; dar se știe, că o statuie lucrată are mai multă valoare decît una turnată.

Fotografia, de asemenea, nu poate înlocui *pictura*, ca să nu zicem că nu putem nici compara aceste două forme de

[9] *Poésies philosophiques.*

expresiune a realității. Fotografia, într-adevăr, deși poate reproduce într-un mod exact un lucru, sau o ființă, cu toate acestea, ea nu are proprietatea de a ne interesa așa de mult. Figura, de exemplu, a unui individ, reprodusă pe placa fotografului, nu reprezintă decît starea momentană a acelui individ, nicidecum persoana reală: *caracterul său individual*— așa cum este el întotdeauna. Se știe că pictorul care și-ar da osteneala a reproduce ca o fotografie cele mai mai mici amănunte ale unei fizionomii — cele mai mici lucruri ale feței — nu va produce un efect simțitor asupra noastră, dacă nu știe a ne înfățișa caracterul său glumeț, serios, inteligent etc., ce nu se poate traduce decît în urma unui studiu minuțios.

Astfel, dacă prin stilul nostru literar trebuie să exprimăm realitatea, ceea ce am văzut și auzit, din aceasta, nu trebuie să conchidem că forma literară trebuie să exprime numai lucrurile materiale, pe care le cunoaștem îndestul, în fine, acțiunile, pasiunile noastre, în niște termeni cu totul vulgari.

Pe de altă parte, dacă știința desenului, a combinării culorilor pentru a reproduce într-un mod exact ceea ce există în natură, este o condiție indispensabilă pentru pictură, sau sculptură, din aceasta iarăși nu trebuie că conchidem că tot meșteșugul artei se reduce la reproducerea exactă a lucrurilor din natură. În tinerețe, artistul trebuie să se exerseze a imita lucrurile din natură avîndu-le necontenit sub ochii săi pentru a nu pune nimic de la sine, dar, ajuns la maturitatea trebuie să se silească a exprima sentimentul său, deșteptînd în noi ceva, care să pună în mișcare întreaga noastră activitate sufletească.

3. Proporția imitației în artă și literatură

Din cele ce am stabilit pînă acum, trebuie oare să zicem că o operă artistică, sau literară este cu atît mai bună, cu cît lasă a se subînțelege ceea ce voiește a exprima autorul?

A admite afirmativa, ar fi a exagera. Prin teoria aceasta a *delicateței artei* n-am înțeles că artiștii să ascundă pe cît pot în expresiunea a ceea ce voiesc a spune. Ar fi a sili prea mult spiritele să ghicească — a cădea în defectele artei și literaturii vechi clasice.

Pentru ce am pune, de exemplu, pe scenă — ca *Eschil*, sau ca *Euripide*, ori *Aristofan* — personaje importante, care nu vorbesc, lăsîndu-ne astfel a ghici sentimentul eroului mut? Pentru ce, în cele din urmă, am face, ca pictorul *Timante*,

care acoperă cu un voal figura lui *Agamemnon*, cuprins de durerea sa părintească [10]?

Gîndesc că opera artistică și literară cea mai bună este aceea, care nu se depărtează de natură — fără ca prin aceasta să fie o copie exactă a realității. — De aci chestiunea: *pînă la ce punct să imităm natura sau mai bine: ce trebuie să imităm?*

Fără a intra în alte amănunțimi, gîndesc că ceea ce trebuie să imităm sînt *raporturile și proporțiile* elementelor din care se compune obiectul, ce voim a reproduce. Să ne închipuim că ne aflăm înaintea unui model viu, înaintea unui bărbat, sau a unei femei, pe care voim a-i reproduce, și că, pentru această operațiune n-avem cu noi decît un plumb și o hîrtie de cîțiva centimetri. Desigur, nimeni nu poate să ne pretindă a reproduce figurile în mărimea lor naturală; hîrtia noastră nu poate să le cuprindă; — de asemenea, nu putem reproduce culorile naturale ale fețelor, fiindcă n-avem la dispoziția noastră decît culoarea neagră și albă. Ceea ce ni se cere vor fi numai *raporturile* și mai cu seamă *proporțiile* de mărime — formele, sau raporturile de pozițiune — cu un cuvînt, totalitatea raporturilor, sau a legăturilor dintre părțile ce compun figurile. Așadar, nu ni se cere a reproduce aparența corporală, ci *logica* corpului.

De asemenea, — dacă ni se cere de a descrie un caracter, care luptă cu oarecare împrejurări, după condițiile sale sociale, — trebuie neapărat să ținem seama de notele ce am adunat — de cele ce am văzut și am auzit — fără să avem nevoie de a reproduce toate cuvintele, toate gesturile și acțiunile personajului. Ceea ce ni se cere este de a arăta proporțiile, legăturile, raporturile: „mai întîi, de a păstra cu exactitate proporția acțiunilor personajului, adică de a face să predomine în expunerea noastră acțiunile ambițioase — dacă este ambițios, acțiunile zgîrceniei — dacă este zgîrcit, acțiunile violente — dacă este violent; în urmă, de a observa legătura reciprocă a acelorași acțiuni, adică de a provoca o replică prin alta, de a motiva o hotărîre, un sentiment, o idee printr-o resoluție, un sentiment și o idee anterioară, și, afară de acestea, de a avea în vedere situația actuală a personajului [11].

Trebuie să adaug încă, că adeseori în interesul expresiunii artistice a ideii noastre urmează să modificăm proporțiile

[10] Timante, după cum știm (p. 210), voia să ascundă durerea, — dar, prin aceasta, nu o ascundea cu totul, nici n-o exprima într-un mod clar.
[11] *Taine, Phil. de l'art.*

mărimilor și ale raporturilor dintre elementele materiale ale lucrurilor. Și, această modificare trebuie făcută uneori și în vederea simetriei perfecte a combinărilor elementelor din care se compune lucrul, ce voim a-l reprezenta în artă.

În natură, într-adevăr, nu observăm întotdeauna o simetrie perfectă. Totul variază în natură. Nici o figură omenească nu este reprodusă într-un mod exact — nu este o repetiție identică. Artistul dar, trebuie să modifice proporțiile și raporturile modelului viu, ce-l are înainte, căci nicăieri în natură nu putem găsi o persoană perfect alcătuită — perfect frumoasă.

Rafael [12] ne povestește că, lucrînd la Galateea sa, tipurile sale nu le-a aflat în natură; că, modelele, care le avea înaintea sa, îl ajutau foarte puțin, întrucît a fost nevoit a schimba proporțiile modelelor — a alege din memoria sa ceea ce a întîlnit mai frumos în natură.

Michelangelo (1474—1564), un alt artist al Italiei, a schimbat de asemenea proporțiile și raporturile dintre elementele ce alcătuiesc operele imaginației sale. N-avem decît a ne aminti de statuia de marmoră lucrată de el și așezată pe mormîntul lui Medicis la Florența, reprezentînd noaptea... Nici o virgină, nici o femeie din lume nu există astăzi, nici n-a existat în secolul al XVI-lea, ca această femeie colosală, culcată și disperată, care pare că doarme și, uneori, că se deșteaptă!

Rubens (1577—1646), marele pictor flamand, modifică și mai mult decît Michelangelo proporțiile, pentru ca să ne facă să simțim caracterul esențial al obiectului, al ideii, ce voiește a exprima. Oricine ar observa tabloul său principal: *Kermesse* (muzeul de la Louvre), ce reprezintă veselia poporului flamand, după înspăimîntătoarele războaie religioase, nu va putea să nu declare că nicăieri n-a putut afla asemenea serbări populare decît în min tea sa.

Nu uit a spune încă, că în arhitectură și muzică împrumutăm foarte puțin de la natură — lucru, care a făcut pe mulți să zică că aceste arte nu sînt imitative. Aceste arte într-adevăr, iau de la natură numai materialul, iar nu și modelul, bazat pe măsură, pe calcul, pe armonizarea matematică a elementelor, din care se compune un edificiu, pe armonizarea, în fine, matematică a sunetelor—cînd e vorba de muzică.

[12] Pictor italian (1483—1520), autorul tablourilor admirabile și de pictură a Fresco de la Vatican.

Este vorba aici de raporturile matematice, pe care artistul le modifică și le combină în vederea unității și a armoniei, în vederea, în fine, a planului și a ideii sale. Arhitectul, concepînd un stil arhitectural, simplu, sau elegant: grecesc, roman, sau gotic, combină proporțiile, dimensiunile, formele, pozițiile, cu un cuvînt, raporturile materialului său, cu scopul de a manifesta caracterul conceput.

Muzicantul, pe de altă parte, combină matematic sunetele pentru a exprima cu exactitate emoțiile sufletului nostru: bucuria, întristarea, mînia, indignarea etc. Totul atîrnă de la caracterul de compunere al muzicii, — dacă este expresivă, ca aceea a lui *Gluck* și a germanilor, sau (de canto), ca aceea a lui *Rossini* și a italienilor.

IX. DESPRE SCOPUL ȘI EFECTUL LITERATURII ȘI AL ARTEI

1. Legea generală estetică și cele două doctrine: „arta pentru artă“ și „arta utilă“

Terminînd studiul condițiilor de formare și dezvoltare a literaturii și a artei este locul aici de a vedea, ce concluzii tragem din aceste studii în privința problemei *scopului și efectului literaturii și al artei*. Putem oare zice împreună cu *James Sully* și alții, că arta n-are alt scop decît de a ne *emoționa*, de a realiza jocul armonic al facultăților noastre, sau să zicem împreună cu *Guyau*, *Prudhon* și alții, că arta, reprezentînd tendința serioasă a vieții, servește vieții noastre pentru a ne face mai buni — ajutînd prin aceasta religia, morala și politica?

Există, după cum vedem, două doctrine, relative la această problemă: doctrina *„artei pentru artă“* și doctrina *„artei utile“* *.

Dintre aceste doctrine, cea dintîi (*arta pentru artă*) pare a fi o inducție mai exactă a cercetărilor noastre. Arta nefiind interesată, ca și frumosul — neputînd servi vieții, își are

* În găsirea celei de-a „treia căi“ care să depășească — în opinia sa — antinomicele formule mult discutate la sfîrșit de secol XIX „artă pentru artă: — „arta cu tendință“ („arta utilă“ — va spune Leonardescu care resimțea, probabil, dificultățile respectivei problematici), esteticianul român privilegiază pînă la urmă, oarecum fără să vrea totuși, prima soluție, cea a „artei pentru artă“ fiindcă „legea generală estetică“ este definită — e adevărat cu trimitere la evoluție, la luarea în considerație a eredității și a mediului — tot ca „uitare de sine“, „ca plăcere dezinteresată“, „ca impersonalitate“, în termeni apropiați de cei ai lui Maiorescu. Această intenție îndrăzneață de sinteză apare la puțin timp după luările de poziție întru apărarea lui Maiorescu datorate elevilor preferați ai acestuia P. P. Negulescu (1896, 1897) și Mihail Dragomirescu (1895). În timp însă, ce aceștia, ultimul îndeosebi, și după aceea, în *Știința literaturii* (1926) vor opta explicit pentru autonomia absolută a esteticului și artei, Leonardescu încerca o mediere sintetică (*n. ed.*).

scopul în sine — este o *finalitate fără scop* — un mijloc de *a ne emoționa pe toți (într-un mod general) și fără concept* [1].

Artistul, după această doctrină, lucrează în conformitate cu legea naturală estetică; el nu ascultă decît de pornirile sale artistice, inconștiente pentru a-și cheltui în afară prin producerile sale prisosul forțelor sale, realizînd astfel, prin descărcarea forțelor sale, armonizarea facultăților în el și în alții.

Scopul artei este *efectul său*, care este *emoționalitatea neinteresată* a geniilor, sugerată altora. Artistul mișcat, face și pe alții, prin mijloacele sale de sugestie estetică, să fie mișcați — să simtă în același mod: să rîdă sau să plîngă, să compătimească, sau să iubească, etc. În pornirea sa de a-și exprima în afară emoționalitatea sa, artistul nu-și dă seama de starea sa, nici de mijloacele de hipnotizare prin care se unește cu alții într-o simțire. Entuziasmat de artă, lucrează fără alt scop decît acela de a se ușura prin artă de forța disponibilă, îngrămădită, care tinde a primii o nouă formă (în artă [2]).

Arta își are legile sale, deosebite de acelea ale moralei și ale societății [3]. Dacă se întîmplă ca arta să servească cauza moralei și a politicii, coincizînd, după cum coincide ficțiunea cu realitatea, din aceasta nu putem induce că arta este *tendențioasă*, că *scopul său este utilitatea. Utilul nu este frumosul* [4]. Tendințele artei sînt determinate de legile estetice, deosebite de legile fizice, morale și politice.

Dar, doctrina artei pentru artă nu lămurește îndestul chestiunea, întrucît ține seama, ca și kantienii numai de *condițiile psihologice* ale artei, fără a avea în vedere și *condițiile sociologice și fizice*. Se știe, că formele artei sînt determinate de caracterul moștenit și modificat de educațiune [5]; *emoțiunea estetică*, transmisă de artist, ce se consideră ca fiind *scopul artei și al poeziei*, nu depinde, prin urmare, numai de fantezia geniilor, ci și de fantezia societății, de atmosfera de idei și de sentimentele țării în care trăiesc (geniile). Este o greșeală de a crede că forma prin care artistul sau poetul comunică emoționalitatea sa este *arbitrară*. Arta, ca un *fenomen al evoluției*, este supusă *legii eredității și a adaptării la mediu*. Emoționalitatea artistică trebuie, prin urmare, exprimată în condițiile vieții noastre: față cu natura și cu societatea din care facem parte. Artistul ca să-și atingă scopul său trebuie să producă opere care exprimă simțirea generală, comună a societății din timpul său, împăcînd și armonizînd facultățile noastre — starea sufletească, determinată de atmosfera fizică și socială.

[1] Această doctrină se potrivește și cu spiritul general al esteticii lui *Kant*, admirat de *Spencer*.
[2] Această doctrină implică în sine *teoria impersonalității în artă*.
[3] Ibidem, p. 291 mai sus.
[4] Vezi p. 248. mai sus.
[5] Ibid. p. 269.

Astfel, scopul artei nu poate fi *emoțiunea interesată, ordinară*, nici *emoțiunea necondiționată*, care nu ține seamă de nici o lege. Aceste două soluții nu pot fi adevăratele inducții ale esteticii evoluționiste.

Neapărat, între cele două doctrine estetice contradictorii: *„arta pentru artă"* și *„arta utilă"* — ce ni se recomandă, ca o dezvoltare, sau ca o aplicare a esteticii evoluționiste—există, după părerea mea, un loc pentru o *nouă doctrină*: *„arta, supusă legii generale estetice* [6]*"*.

După această nouă doctrină, scopul artei este *de a ne emoționa, în conformitate cu legea generală artistică* — care este aceea a evoluției, aplicată în artă, ce implică în sine *ereditatea, adaptarea la mediu*, în fine *finalitatea*: *uitarea de sine* înaintea unei lumi create de artă ca manifestarea unei vieți superioare, născută din prisosul forțelor noastre vitale.

2. Emoția estetică

a) Caracterizarea și efectul emoției estetice

Fără a intra în alte amănunte, gîndesc că *emoția estetică* este o *mișcare vie a sensibilității noastre* [7], care schimbă starea noastră obișnuită, reală într-o stare de *uimire*, de contemplare, de extaz, asemănătoare cu starea de vis, de *nevroză* și *somnambulism*.

În această stare de emoție se oprește succesiunea regulată a ideilor noastre obișnuite pentru a se înlocui cu o asociație de idei noi, provocată de obiectul de artă.

Nota caracteristică a *emoției estetice* este *exaltarea cerebrală* [8] — mișcarea vie a activității cerebrale — care mărește într-un mod considerabil întreaga activitate.

[6] Vezi mai sus: cartea a III-a, cap. IV, p. 267.
[7] A vedea studiul special al lui *Souriau: „Esthétique du mouvement"*, op. cit.
[8] *Souriau* în *„Suggestion de l'art"* (1893) o numește *„torpeur cérébrale"*.

Această mişcare vie a activităţii noastre, oprind cursul obişnuit al activităţii noastre, ne separă cu totul de lumea aceasta, ne dezinteresează de tot ce se petrece în jurul nostru. În emoţia noastră nu ne mai dăm seama de lumea de care ne ciocnim; satisfăcuţi de ceea ce vedem, sau auzim rămînem uimiţi, încremeniţi fără să mai putem face vreo mişcare.

Simţim durere, sau întristare, dar nu facem nici o mişcare, căci ne aflăm înaintea unor imagini, ce nu pot pune în pericol fiinţa noastră, sau a o favoriza.

Această stare produsă de efectul artei este, neapărat, *excepţională* şi este recunoscută ca atare chiar de spiritualişti. *Levêcque* în „*Science du beau*" (T. 1., p. 105) o numeşte exaltarea tuturor facultăţilor sufleteşti [9].

„*Dans l'etteinte du beau*, zice el, *tout est fort et doux, énergique et bienfaisant, puissant et délectable. L'âme en reçoit un surcroît de vie qui l'emplit et qui bientôt se fait jour en dehors. C'est un plaisir ardent, intense, éclatant, qui non seulement exalte toutes nos facultés psychologiques, mais qui, passant de l'âme au corps, accélère le cours du sang, rend les mouvements du coeur plus rapides, et vient enfin animer le visage d'une pourpre legère et pure comme celle de la santé*".

Cînd într-adevăr ne aflăm înaintea unei frumoase opere de imaginaţie, simţurile noastre primind o vie impresie se produce în noi o asociaţie de idei, care mişcînd sensibilitatea noastră ne pune în uimire, ne farmecă, făcîndu-ne să exclamăm: „Ah! Ce frumos"! Şi, cu cît stăm înaintea obiectului admirat, cu atît cădem într-un fel de ameţeală, asemănătoare, cu aceea, produsă de substanţele narcotice. Nu mai judecăm, nu mai criticăm şi rămînem cu ochii aţintiţi, în uimire.

După perioada dintîi de excitare, urmează o perioadă de linişte, produsă prin învingerea puterii noastre de inhibiţie. Creierul nostru nu mai poate reacţiona în contra senzaţiilor, în contra impresiunilor obiectului de artă — sîntem subjugaţi, fermecaţi, hipnotizaţi. Nu mai ne întrebăm: dacă este frumos şi pentru ce este — ne mulţumim a avea spiritul şi ochii fixaţi asupra lui!

Cine n-a simţit acest efect al artei, ascultînd o lucrare frumoasă de muzică, pe un orator, pe un poet, în fine, privind un tablou de valoare?

Lamenais în „*De l'art et du beau*" (1872, p. 30) ne descrie la rîndul său, într-un mod admirabil această stare a sufletului nostru, cuprins de emoţie şi cîteodată de admiraţie, ce face să se oprească tendinţele obişnuite ale activităţii noastre.

„Figures vous être, zice el, au declin du jour dans l'immense cathédrale chrétienne. Une frayeur religieuse, quelque chose de semblable à ce vague sentimet de l'infini qu'on éprouve au sein des grandes solitudes de la nature, vous saisit à l'aspect de ces vastes nefs, de ces gigantesques piliers dont les sommets se perment dans les ombres croissantes. Avec les dernières lueurs, la nuit eteint les derniers bruits; un silence mystérieux vous enveloppe de toutes parts. Au dehors de vous des tenébres muettes; au dedans l'invisible souffle, d'une puissance inconnue qui vous pénètre et vous domine irrésistiblement. Séparé de ce qui frappe les sens, il se fait en vous comme un travail etrange; des esprit passent devant l'oeil interne; l'imagination se peuple des fantomes sans corps; le temps qui n'a plus de mesure semble lui-même s'être evanoui!"

Aceasta este întocmai descrierea *extazului*, a *hipnozei*, a *contemplaţiunii*, care se caracterizează prin oprirea activităţii spiritului nostru după o impresie profundă făcută de opera artistică, după admiraţie, — oprire probată prin uimirea noastră prin pierderea noţiunii de timp, de durată; căci ceea ce ne face să ne uităm pe noi înşine, să ne pierdem în vasta eternitate este pierderea conştiinţei de succesiunea stărilor mentale, a mişcării celulelor cerebrale. Se ştie, că durata presupune o serie de stări de conştiinţă, distincte de memoria noastră.

Efectele extazului produs de artă nu poate fi negat decît de aceia, care nu sînt preparaţi pentru artă, care nu pot fi supuşi artei (hipnotizaţi) — de acei, care simţind senzaţiile obiectului de imaginaţie, nu sînt mişcaţi de succesiunea repede a ideilor sugerate (fiindcă n-au idei); dar, aceia care sînt preparaţi de artă, sînt cuprinşi de emoţie prin succesiunea repede a ideilor — succesiune care, depărtează ideile străine de obiectul observat, făcîndu-ne să remarcăm numai în faţa ideilor impuse de obiectele artistice. Aceia într-adevăr, care pot fi emoţionaţi într-un mod estetic de artă, pot să-şi dea seama de efectul artistic, mai ales după ieşirea lor din extazul contemplativ. Simţim că am pierdut ceva din puterea noastră, din cauza opririi activităţii noastre psiho-fizice, ne dăm în fine seama de timpul care s-a strecurat cu atîta repeziciune fără să ştim.

[9] Aceste idei, au sugerat, neapărat, lui *Lombrosso*, teoria sa asupra *stării anormale patologice a geniilor*; vezi mai sus, pag. 274.

b) Durata emoției estetice

Dar cît poate să țină această stare de extaz contemplativ? Totul depinde de puterea sentimentelor estetice sugerate de obiectele de artă. Dacă sentimentele sînt puternice, pentru oprirea succesiunii naturale a ideilor, durata extazului este mare, dacă impresiile și sentimentele, sugerate sînt slabe, durata este mică.

Extazul rezultă neapărat, din lupta ce se încinge între senzațiile și ideile sugerate prin mijlocul artei. Dacă ideile comunicate de opera artistică, ne impresionează prin *simpatia*, sau *sentimentul*, ce ne *deșteaptă* prin noutatea lor, dacă, cu alte cuvinte, sînt puternice, intense, *simțim plăcere* și extazul se produce. Dacă, pe de altă parte, senzațiile noi, provocate de mediul înconjurător sînt mai puternice, emoția nu este posibilă și chiar dacă ne-ar cuprinde puțin, ieșim de îndată din starea de contemplare.

Pe scurt, durata, ca și producerea sentimentului estetic depinde de ceva ce *Fechner* numește *pragul estetic*. Cu cît o impresie este mai tare spre a se pune în pragul simțului estetic și a persista, cu atît produce efect și durează.

c) Deosebirea emoției estetice de emoția ordinară

Prin ce se deosebește într-un mod precis emoția estetică de cea ordinară?

Există ceva comun între mișcarea sufletească, sau asociația de idei, provocată de un lucru pe care nu l-am mai văzut — de un eveniment neașteptat, cum ar fi imaginea reală a unui război — și mișcarea sufletească, provocată de tabloul închipuit de artist. Ceea ce este comun este mișcarea nervoasă, care schimbă asocierea din cauza unui lucru neașteptat, ce admirăm atît în tabloul artistic, cît și în tabloul real. Emoția estetică tinde, după cum vom vedea, a se confunda cu emoția ordinară.

Cu toate acestea *emoția estetică* se deosebește de cea ordinară prin următoarele caractere:

— *Emoția estetică* este provocată de excitația unui obiect, sau eveniment închipuit, ce nu este de față, ce nu poate să ne facă nici bine, nici rău, pe cînd *emoția ordinară* este provocată de excitația unui obiect, sau eveniment real, care afectează partea egoistă a naturii noastre.

— *Emoția estetică* este mai complexă decît cea *ordinară*, căci pune în mișcare mai multe celule, sau părți ale creierului.

— *Emoția estetică*, oricît de vie ar fi, este întotdeauna însoțită de plăcere — chiar de ar fi amestecată cu durere.

— *Emoția estetică* nu este însoțită de acțiune, ca *emoția ordinară*, care fiind egoistă determină mișcări de apărare, sau de expansiune, de bucurie.

3. Mijloacele prin care se produce efectul estetic Sugestiunea în artă și literatură

a) Sugerarea prin artă a senzațiilor estetice

Prin ce mijloace putem produce emoțiile estetice?

Dacă emoția estetică produce extazul, exaltarea cerebrală, ce nu este decît un fel de *hipnoză* — cum se produce hipnoza, tot așa se produce și emoția estetică [10].

Regula generală dar, în această materie este *sugestiunea*. Trebuie să știm a sugera prin artă senzațiile voite de noi: vizuale, auditive etc., care asociate cu ideile să producă sentimentele estetice.

În privința senzațiilor, se știe că fiecare senzație poate să aibă sugestiile sale: poate să provoace iluzii, halucinații, adică imagini fantastice, care fiind puternice să ne uimească, făcîndu-ne să le considerăm ca pe niște lucruri reale. Strălucirea culorilor artistice, armonia stilului activînd fantezia noastră pot să ne facă a vedea lucruri, ce nu sînt de față, să auzim sunete, care nu răsună la urechile noastre, să ne fascineze, cu alte cuvinte, să cădem în extaz, în contemplare.

Efectul acesta, produs de senzațiile provocate de operele de artă se explică foarte ușor, pe calea fiziologică. Acei care sînt obosiți, care sînt deprinși de a lua substanțe narcotice, de a bea, de a fuma mult cad într-un fel de hipnoză.

Mantegazza observă, că sînt femei, care mirosind substanțe preferate de ele (parfumuri de exemplu), cad într-un fel de extaz senzual; — de multe ori chiar, mirosul de tămîie ne prepară pentru extaz, pentru contemplare.

Sugestia artistică a senzațiilor și prin urmare emoția estetică este, după cum vedem, un efect fiziologic, optic, sau acustic, produs fără știrea și voia noastră prin puterea

[10] *Souriau*, Ibid. op. cit. — *Rapports de l'hypnose à la suggestion*, pag. 69, etc.

mecanică a legilor fizico-psihologice și fizico-chimice. Tot secretul emoției estetice este în mîna artiștilor, care știu prin tehnica lor a ne face să fim impresionați tare. *Fechner*, *Brücke*, *Helmholtz* și *Hirth*, se ocupă într-un mod special spre a găsi legile prin care arta produce un asemenea efect senzațional.

b) Sugerarea artistică a sentimentelor

Sentimentele religioase se sugerează de artă prin asocierea senzațiilor cu scopul de a produce extazul mistic. Această sugerare atîrnă de la alegerea subiectului. Subiectul religios, de exemplu, poate hipnotiza pe toți credincioșii prin simpatia ce avem pentru ființele religioase, considerate ca sfinte.

Pe de altă parte, *sentimentul moral* poate fi deșteptat de artă, ori de cîte ori ni se sugerează idei ce ușurează starea noastră de luptă.

Arta într-adevăr, prin subiectele ce ne reprezintă, poate să ne facă veseli, sau triști după ideile de speranță, sau de temere, ce poate să ne inspire. Cînd preparăm în romane un sentiment de iubire, — cînd norii se depărtează și soarele strălucește trimițînd asupra pămîntului razele sale, cînd florile exhalează parfumurile lor cele mai plăcute nu putem, fără îndoială, să nu fim mișcați, și, încetul, cu încetul, fără să știm, cădem în stare de uimire, de contemplare. Același lucru observăm cînd totul se întunecă înaintea noastră, cînd cădem în melancolie; în tristețea noastră devenim visători.

În bucurie, ca și în tristețe se schimbă starea obișnuită a activității noastre și din cauza intensității impresiunilor, neașteptate, plăcute, sau neplăcute cădem într-un fel de hipnoză, de uitare. Bucuriile cele mari, ca și întristările ne obosesc și ne fac să cădem în contemplare La teatru, cînd perdeaua se ridică pentru a admira o dramă, ce voim s-o vedem de mult timp — la concert, cînd începe o mare operă simfonică, simțim într-adevăr că ni se strînge inima, ca și cînd un mister are să se întîmple, și ne simțim fără veste căzînd în extaz, în contemplare, micșorîndu-ni-se pe nesimțite *voința noastră*.

Sîntem cuprinși de sentimentul frumosului, cînd ne uităm pe noi înșine din cauza emoției estetice. Emoția estetică este contemplativă. Ea are acest caracter de liniște, care are privilegiul de a ne face să nu mai gîndim la trecut, sau la prezent, pierzînd astfel noțiunea timpului din cauza sentimentului de eternitate de care sîntem cuprinși.

Ceea ce trebuie, firește, să preocupe pe artiști și poeți spre a deștepta în noi sentimente estetice este impresiunea provocată prin forma creată de ei, impresiune numită în limbajul comun interesul, ce recheamă atenția. Prin operele lor, autorii trebuie să asocieze senzațiile cu ideile voite de ei spre a ne interesa de subiect și a deștepta în urmă sentimente.

Voim, într-adevăr, să producem efect estetic, trebuie să ne silim a interesa pe alții de ceea ce voim a exprima în poezie, sau în artă, — trebuie să sugerăm senzații, care să deștepte ideile, corespunzătoare cu sentimentele de care sîntem cuprinși.

Ceea ce trebuie mai cu seamă să preocupe pe autori este asocierea senzațiilor, provocată de forma artistică și literară; — de la această asociere atîrnă deșteptarea ideilor și a sentimentelor noastre.

Efectul estetic este cu atît mai mare cu cît este rezultatul asocierii factorilor din ce în ce mai complecși. Arta, ca să ne dea liniștea, completă, solemnă a contemplării, nu trebuie să fie numai decorativă, dar și expresivă [11], și, expresiunea nu se reduce numai la ceea ce ni se arată, la ceea ce ni se înfățișează, ci mai cu seamă la ceea ce ne face a ne închipui, la ceea ce se *subînțelege*.

c) Sugerarea prin artă a simpatiei în general

Dar, prin ce mijloace putem atrage pe alții pentru a contempla operele noastre și a zări în ele ceea ce este ascuns, subînțeles: sentimentele în fine, pe care voim a le exprima, a le concretiza?

Mijlocul cel mai esențial este deșteptarea *simpatiei pentru subiectul, ales de noi*. Artistul, de exemplu, nu va putea reuși astăzi a atrage atenția noastră, dacă prin operele sale ne-ar reprezenta animale, sau ființe închipuite: sfincși, centauri, zeități, demoni, etc. Nu mai simpatizăm cu asemenea lucruri! Dintre toate ființele cele cu care simpatizăm sînt acelea care au o natură identică cu a noastră și care se apropie mai mult de caracterul nostru. Se știe, că ceea ce ne emoționează mai mult este descrierea literară, sau reproducerea artistică

---

[11] Vezi mai departe: *Arta decorativă și expresivă*, Cartea a III-a, cap. XI.

a naturii omenești. Ne iubim pe noi mai mult decît pe orice alte ființe animalice și voim a ne vedea în operele artiștilor și ale poeților.

Ceea ce omul iubește mai mult este viața sa — viața semenilor săi. El voiește să se vadă, să se contemple sub toate formele sale, în prezent, în trecut și viitor. El cultivă artele pentru a se admira pe sine, și prin sine: *sculptura* — pentru a admira frumusețea fizică, *pictura* — pentru a înveseli vederea sa prin strălucirea culorilor feței sale — *muzica* pentru a ne încînta de sentimentele sale nemărginite, *poezia* — pentru a ne arăta toate comorile ascunse ale vieții sale.

Așa este făcut omul! Nu se mulțumește ca să fie mișcat numai de impresiile sale proprii, și de nenorocirile sale; mergem mai în toate serile la teatru pentru a ne vedea în închipuirea noastră, a ne căina chiar sub o formă fantastică; alergăm pretutindeni în saloanele de expoziție artistică, citim, în fine, cărți de tot felul pentru a cultiva iubirea de omenire, de ai noștri!

Această *simpatie* omenească devine, neapărat, cu totul energică, cînd operele de imaginație deșteaptă o *emoție generală*, adică, cînd emoția artistică, transmisă fiecăruia este multiplicată cu aceea a tuturor, ca la teatru cînd inima tuturor celor adunați bate în același mod, făcîndu-ne a aplauda cu toții. În entuziasmul nostru simțim o mulțumire mare, că odată cu noi toată lumea simte și înțelege în același timp și în același fel.

Acest efect al artei, n-are puțină importanță pentru educația morală. Dacă arta urmează *cu exactitate legile sale*, nu poate contraria morala. Arta, mișcînd inima, nu poate să nu miște și spiritul formîndu-l după închipuirea sa. Contemplarea, de exemplu, neîntreruptă a operelor de artă nu poate să nu aibă influență asupra noastră. Oricine contemplînd o operă artistică, sau citind o operă literară nu poate să nu-și dea seama de efectul, ce poate avea asupra sa, de a fi transportat de ideile și sentimentele autorului, provocate de armonia stilului. În emoția noastră estetică ni se pare că sentimentele noastre se armonizează cu ideile sugerate de autor.

d) Rezumat și concluzii

În scurt, emoția estetică se produce prin sugestia senzațiilor și ideilor de tot felul, care asociate în scopul de a simpatiza cu subiectul artistic, sau poetic ne sugerează

sentimente, corespunzătoare cu asociațiile diferiților factori estetici.

Această sugestie se produce: a) prin simpatia, ce ne inspiră expresiunea vieții omenești, care dă emoției noastre un caracter social, un caracter omenesc; b) prin admirarea tehnicii autorului, care ne face să luăm lucrurile închipuite, drept lucruri adevărate, reale; c) prin simpatia ce ne inspiră autorul din cauza puterii sale geniale, care a știut a crea niște forme pentru emoționalitatea sa, conformă cu simțirea noastră.

Sugestia aceasta artistică se deosebește de cea morală, care se produce mai cu seamă din cauza autorității aceluia ce ne vorbește, a încrederii ce ne inspiră.

În artă, expresiunea determină sugestiunea, și, prin urmare, mijlocul esențial, general al producerii emoției estetice este expresiunea artistică. Simpatizăm cu *subiectul exprimat* și numai într-un mod indirect simpatizăm cu autorul, pentru motivul că a putut să ne facă părtași a sentimentelor sale, să ne exprime mișcarea ascunsă a inimii sale.

e) Piedicile sugestiunii artistice

Una dintre piedicele cele mai însemnate ce întîmpină autorii pentru a deștepta simpatii prin subiectele lor și a se face să fie admirați este starea psihologică a contemplatorului, sau a lectorului.

Oricare ar fi talentul și geniul autorului, el nu poate hipnotiza prin tehnică pe oricine. Efectul estetic depinde, neapărat, de starea psihologică a aceluia către care se adresează poetul, sau artistul; de evoluția spiritului, în fine, de starea de dezvoltare a societății în care trăim.

Trebuie pe de altă parte notat că, coincidența simțirii autorilor cu a societății din care fac parte nu poate fi reglementată. Arta de natura sa este spontană; autorii nu pot exprima decît sentimentele de care sînt cuprinși fără voia lor, decît de simțirea determinată de prisosul forțelor lor.

Fericiți sînt toți aceia, care se întîlnesc în aceiași simțire cu lumea din care fac parte, — care știu a exprima prin operele lor simțirea comună a societății contemporane.

Puțini muritori într-adevăr, au putut să armonizeze expresiunea simțirii lor cu aceea a mulțimii. Asemenea spirite sînt ca niște constelațiuni, în care se personifică simțirea unei epoci.

În epoca în care trăim, adevărații poeți și artiști sînt neapărat aceia care combină fantezia lor cu realitatea, împăcînd astfel pornirea noastră, condusă de iluziile și credințele vieții trecute a strămoșilor noștrii, cu simțirea noastră, determinată de ideile științifice.

Arta și literatura sînt condiționate de atmosfera de idei și credințe în care trăim. Fără a nesocoti vreunul dintre factorii frumosului, moștenit de atîtea veacuri, trebuie din contra, vrînd nevrînd, să-i punem la contribuțiune. Dar, firește, în secolul nostru pozitivist subiectele noastre artistice și literare vor fi sugerate mai cu seamă de ideile noastre științifice, care vor juca același rol, ca și sentimentul religios în epoca religioasă, ca și ideile metafizice în starea metafizică a omenirii.

Este vorba în veacul nostru de a manifesta prin artă și poezie viața noastră sub forma cea mai înaltă, la care a putut ajunge astăzi, grație luminii științifice, transportînd adevărurile din lumea realității în aceea a fanteziei și a sentimentelor.

X. GRUPAREA ARTELOR ȘI SCOPUL LOR

1. Grupele artelor

Artele, avînd de scop a produce *emoția estetică*, în conformitate cu evoluția spiritului nostru, se grupează împreună și se întrec unele pe altele în vederea aceluiași scop.

Gruparea artelor atîrnă, neapărat, de înrudirea lor din cauza mijloacelor de care se servesc, iar orînduirea lor, din punct de vedere ierarhic, atîrnă de puterea de expresiune a fiecăreia. Cu cît o artă este mai expresivă, cu atît trebuie să ocupe un loc superior în ordinea de clasificare.

În privința *grupării artelor*, gîndesc că această asociație artistică în vederea aceluiași scop trebuie să se bazeze pe legea estetică, după care artele ne impresionează.

Toate artele produc în noi *emoția estetică*, dar unele provoacă această emoție prin ajutorul *percepțiilor în spațiu* — sugerate de obiectele de artă, extinse în spațiu — și altele, mișcă aparatul aperceptor, producînd percepțiuni în timp.

De aici, două grupe de arte:

a) *Arte de percepțiuni în spațiu*, numite de unii *arte ale vederii*, iar de alții, *arte statice*, precum: *arhitectura, sculptura, pictura*.

b) *Arte de percepțiuni în timp*, sau *arte ale auzului*, numite și *arte dinamice*, precum: *muzica, mimica, dansul, poezia*.

Artele din grupa dintîi (statice) au o extensiune în spațiu și exprimă ideea estetică într-un mod *static*: liniștit, în repaus. Arhitectura, ca și sculptura și pictura ne impresionează prin formele sale de expresiune: permanente, stabile. Producînd emoții în spațiu fac să se asocieze în noi ideiile noastre contigue.

O altă notă caracteristică a acestei grupe de arte este comunitatea de origină a acestor arte, sau înrudirea lor. Aceste arte s-au născut unele din altele. Din *arhitectură* s-a

născut, printr-un fel de lucrare organică, mai întîi *sculptura*, ca o transformare progresivă, pentru a ne emoţiona, într-un mod plăcut prin statuile şi reliefurile care şi-au găsit un loc în arhitectură; — după aceea, *pictura* — pentru a colora, a lumina şi înveseli statuile, reliefurile, etc.

Artele din grupa a doua, numite *dinamice*, sau *artele auzului* sînt acelea care exprimă ideea estetică într-un mod *dinamic* — prin mişcare.

Muzica, mimica, dansul, poezia ne impresionează prin formele de expresiune a mişcării.

Toate aceste arte, pe de altă parte, se înrudesc între ele, căci toate sînt supuse ritmului şi se servesc de sunete, ca mijloc de expresiune. Ele, în cele din urmă, se ajută unele pe altele, sau contribuie fiecare pentru acelaşi scop. Poezia motivează muzica şi acesta din urmă dansul şi atitudinile corpului. Nu uit a spune încă, că aceste arte, în prima lor fază, n-au nevoie pentru a se afirma de nici un material străin, împrumutat de la natura exterioară. Gestul, strigătul, cuvîntul sînt suficiente pentru începuturile acestor arte.

Dar, ceea ce deosebeşte mai mult aceste două grupe de arte este, după *evoluţionişti*, nu numai afinitatea de natură, dar şi aceea a naşterii, ce determină *prioritatea* apariţiei, sau a dezvoltării lor. După evoluţionişti, prima artă, ce s-a dezvoltat mai întîi a fost dansul şi mimica, după aceea, muzica vocală cu poezia; în al doilea rînd s-a dezvoltat arhitectura, din care s-a născut sculptura, şi apoi, pictura, care a servit de ornamentaţiune în decorarea arhitecturii şi a sculpturii.

Această notă caracteristică serveşte, după evoluţionişti, nu numai pentru *diviziunea* artelor, dar şi pentru *clasificaţia* lor.

Artele exprimă formele din ce în ce mai dezvoltate ale vitalităţii noastre. Odată ce trebuinţele noastre sînt satisfăcute, tindem prin mijlocul artei a crea o altă lume decît aceasta în care trăim.

Dar, este oare adevărat, că artele care s-au dezvoltat mai tîrziu sînt mai perfecte? Pe de altă parte, nu este probat chiar prin evoluţie, că odată ce omul prin ştiinţa sa a putut să-şi satisfacă trebuinţele sale, odată ce s-a putut deosebi o *stare estetică* a omenirii, artele s-au dezvoltat treptat, treptat. În orice epocă a omenirii au existat diferite tipuri de stil artistic [1].

Desigur, toate artele s-au născut odată cu omul; ele sînt contemporane. Arhitectura s-a născut odată cu sculptura

[1] Vezi mai departe: *Tipurile stilului*, Cap. XII, p. 340.

şi cu pictura, precum şi cu celelalte arte dinamice. Este ştiut că arhitectura, sub forma de bordei, de colibă, nu era o artă. Pe cît timp satisfăcea numai trebuinţele noastre fizice nu era o artă; a devenit artă odată cu creiarea picturii şi sculpturii. Este probat, pe de altă parte, tot pe calea evoluţiei, că omul a cîntat, a jucat, a făcut poezii în acelaşi timp. Acei, care n-au putut sculpta şi desena, au cîntat, au jucat, etc.

Problema clasificaţiunii n-a primit dar, o soluţiune clară în filosofia evoluţionistă.

2. Clasificarea artelor

Clasificaţia artelor trebuie să se bazeze pe puterea de expresiune a fiecărei arte. Cu cît o artă este mai expresivă, cu atît trebuie să ocupe un loc superior în ordinea ierarhică.

După *Schopenhauer*, artele sînt cu atît mai expresive, superioare, cu cît reprezintă mai bine în producerile lor realitatea în sine — lumea voinţei.

Astfel, arta inferioară este *arhitectura*, căci reprezintă viaţa sub forma sa inferioară. Servindu-se de pietre, arhitectura, ne reprezintă lumea minerală şi obiectivează frumosul prin ideile relative la materie, precum: *apăsarea, coeziunea, soliditatea, duritatea* [2].

Acum, după arhitectură, artele, imediat superioare, sînt acelea, care se servesc de flori, sau de culori, pentru a exprima lumea plantelor, precum sînt *grădinăria* şi *pictura*.

În privinţa *picturii*, *Schopenhauer* deosebeşte *pictura plantelor* de *pictura animalelor* şi de cea *istorică*, considerînd pe cea din urmă, drept cea mai expresivă.

Trecînd apoi, la *sculptură* găseşte că această artă obiectivează voinţa într-un grad mai mic decît orice fel de pictură, fiindcă ea este subordonată mai mult spaţiului, ca şi arhitectura şi nu exprimă, ca pictura, un grad superior al voinţei, şi în special, *caracterul intelectual* al omului şi imaginile permanente ale realităţii.

În fine, *Schopenhauer* găseşte, că *poezia* şi *muzica* sînt artele superioare, pentru că acestea exprimă voinţa sub forma cea mai înaltă, iar nu o treaptă oarecare pentru a se înălţa în lumea ideală.

Herbart, dezvoltînd această teorie a clasificaţiunii, prin ajutorul psihologiei, susţine că artele sînt cu atît mai superi-

[2] Vezi mai sus: *Ist. Est.* p. 127, etc.

oare, cu cît ne reprezintă ceva ce nu putem exprima în realitate, cu cît ne sugerează idei.

Există arte, care exprimă subiectul în întregimea sa, în toate amănunțimile sale, fără a ne lăsa să subînțelegem nimic, precum: arhitectura, sculptura, etc., și arte, care ne impresionează într-un mod indirect — care ținînd seamă de fondul de asociație al experiențelor noastre, exprimînd lucrurile într-un mod fragmentar, *semiclar*, ne lasă a înțelege restul, precum: *pictura, poezia, muzica,* etc.

Observăm cu toate acestea, că orice artă poate să ne sugereze idei. Așa, arhitectura, considerată de Herbart ca o artă ce exprimă într-un mod clar subiectul în totalitatea sa, fără a lăsa să se subînțeleagă ceva, poate să simbolizeze ceva abstract — ceva pe care nu-l putem vedea — să ne reprezinte un lucru pentru a subînțelege altceva: un zeu, amintirea unui mort etc. Ea poate de asemenea, lucrînd asupra unui fond de asociație psihologică, să deștepte sentimentul religios — un ce ascuns, pe care nu-l putem exprima într-un mod clar prin materialul, împrumutat de la natură.

Pentru mine, principiul de care ne-am servit pentru împărțirea artelor în două grupe: *statice* și *dinamice*, trebuie să ne servească și pentru *clasificare*. Arta exprimînd viața sufletească în general — socializată din punct de vedere *static* și *dinamic — principiul extensiunii în spațiu* și *principiul mișcării*, trebuie să ne servească și pentru a clasifica artele.

Acest principiu nu este contrariu evoluției, aplicată la artă și la literatură. Artele se vor perfecționa și dezvolta, după cum se va perfecționa și dezvolta activitatea noastră sufletească, fondul de asociație al ideilor noastre.

Fiind astfel, *artele statice* și *dinamice*, reprezentînd forma cea mai înaltă a vieții din aceste puncte de vedere, trebuie să ocupe același rang în ordinea ierarhică a clasificațiunii.

Ne rămîne acum, pentru a termina această problemă, a arăta locul ce trebuie să ocupe fiecare artă în cele două grupe ale diviziunii adoptate.

Pentru aceasta, trebuie să orînduim artele în cele două grupe, după gradul lor de *extensiune în spațiu*, și de *mișcare în timp*. Este vorba de a vedea: care sînt artele ce însușesc mai mult caracteristica grupului; care dintre ele cuprind mai multe elemente: *statice*, sau *dinamice?*

Ocupîndu-ne cu *artele statice*, observăm că *arhitectura* este cea mai *inferioară* dintre artele statice, pentru că, deși se servește de un material mai mare, nu poate exprima într-un

mod clar repausul, stabilitatea. Arhitectura pentru a deveni mai expresivă are nevoie de concursul sculpturii și picturii.

Sculptura ocupă al doilea loc de superioritate în ordinea artelor statice — fiindcă este mai expresivă. Deși se servește de un material mai mic decît arhitectura, sculptura, dispune de mai multe elemente statice și ne mișcă cu mai multă ușurință decît arhitectura. Formele create de ea prin atitudinea lor ne arată într-un mod clar existența reală a vieții în repaus. Ea, într-adevăr, ne reprezintă tipurile eterne ale ființelor, care persistă, cu toate schimbările și mișcările, ce se efectuează în timp.

În fine, *pictura* trebuie să ocupe locul cel mai înalt în ordinea ierarhică a artelor statice, în care prin combinarea umbrelor și a luminii, a culorilor de tot felul, zărim și cu mai puțină dificultate cea ce este destinat a trăi întotdeauna.

În al doilea rînd, *artele dinamice* le vom orîndui astfel: *dansul, mimica, muzica, poezia.*

Poezia este superioară din punct de vedere dinamic tuturor artelor de felul acesta, fiindcă în poezie se constată o mișcare mai repede și o cheltuială de energie mai mare. Succesiunea mișcărilor, a cuvintelor se face repede ca gîndul, și, pe de altă parte, cînd facem poezie sîntem mișcați într-un mod mai energic, și comunicăm această mișcare altora, cu aceeași putere. În fine, prin poezie punem repede în mișcare nu numai simțurile, dar și inteligența.

Muzica, deși este energică, prin instrumentele de care se servește, nu ne mișcă atît de mult deodată ca poezia, fiindcă n-o înțelegem îndată, și astfel, punem în mișcare mai mult simțul auzului.

Prin *dans* mișcăm mai mult simțurile musculare, decît celelalte facultăți.

Același lucru putem spune și de *mimică*, — mai cu seamă cînd nu este însoțită de cuvînt.

În rezumat, artele se împart, în *arte statice* (de percepțiune în spațiu) și *arte dinamice* (de percepțiune în timp).

Artele statice le rînduim astfel [3]:

Arhitectura, Sculptura, Pictura.

Artele dinamice, la rîndul lor, le înșirăm așa [4]:

Mimica, Dansul, Muzica și *Poezia.*

Această clasificare corespunde cu scopul artei, care exprimă emoționalitatea vieții noastre, socializate sub forma cea mai înaltă, din punctul de vedere static și dinamic.

---

[3] Plecînd de la cele inferioare.

[4] De asemenea, mergînd spre cele superioare.

X. EXPRESIUNEA ÎN ARTĂ ȘI LITERATURĂ

1. Formularea problemei

Ce se înțelege prin expresiune în artă și literatură

Cea mai mare parte din autori înțeleg prin expresiunea artei totalitatea mijloacelor tehnice de execuțiune, prin care artiștii și literații exprimă frumosul. Este vorba aici de talentul autorilor de a exprima prin forme concrete ceea ce este frumos în natură, combinînd culorile, sunetele într-un mod armonic, pentru a ne încînta ochii și urechile. *Pictura și sculptura* trebuie să intereseze ochiul prin armonia efectelor, a perfecționării formelor; muzica trebuie să intereseze urechea prin combinarea sunetelor și a ritmurilor, în scopul de a produce senzații auditive, din ce în ce mai plăcute; *poezia*, de asemenea, trebuie să ne intereseze prin forma armonică a versurilor, a rimelor bogate.

Formele exacte și formele frumoase, care plac simțurilor noastre, iată *caracterul expresiv* al artei și literaturii. Este destul ca cineva să deseneze bine, să sculpteze, să cînte, în fine să aibă dicțiune elegantă și plăcută și va avea expresiune în artă și literatură.

Neapărat, expresiunea artistică și literară, este condiționată de execuțiune. Nu sîntem buni artiști, buni poeți și oratori, dacă nu putem lucra și vorbi bine, dacă nu sîntem în stare a lega cuvintele într-un mod logic și armonic.

Dar, trebuie să observăm că putem face versuri frumoase, putem vorbi bine și declama cu efect, putem în fine, reproduce într-un mod exact ceea ce vedem în jurul nostru, *fără a exprima ceva*. Nu spunem într-adevăr nimic, dacă prin operele noastre ne adresăm numai ochiului și urechii; numai cînd ne adresăm și facultăților noastre intelectuale, cînd voim a le spune ceva spre a deștepta sentimente, numai atunci putem zice, că exprimăm ceva. Reproducerea exactă și înfrumusețată a naturii nu este expresiunea artistului, ci a naturii.

2. Arta decorativă și expresivă

Arta reproducînd frumusețea naturii este *decorativă* — ca monumentele arhitectonice egiptene, ca statuile în relief ale arhitecturii grecești, ca peisajele etc., — iar nu expresivă.

Tot ceea ce place numai ochilor și urechilor este *decorativ*. *Dansul baletelor*, de exemplu, este *decorativ*, pentru că încîntă numai ochii; *muzica* de asemenea, cînd caută a încînta numai urechea cu melodiile sale, cu trilurile sale, este *decorativă*; *poezia* în fine, este *decorativă*, dacă amorțește cugetarea prin cadențele și rimele sale perfecte.

Același lucru putem spune și despre *pictură* și *sculptură*. Cînd zugrăvim orice, cînd sculptăm orice, numai pentru a ne exercita — fără a voi să exprimăm ceva: o idee, un sentiment — lucrarea noastră poate servi pentru a împodobi ceva: un perete, sau frontonul unei case.

Arta începe a deveni *expresivă*, cînd autorul, îndemnat de spontaneitatea sa genială, exprimă simțirea sa, alcătuind un *subiect*, o concepție a sa proprie, cînd, cu alte cuvinte, se adresează prin arta sa nu numai simțurilor, dar și inteligenței, chemată a înțelege subiectul.

Cuvîntul *expresiune* implică în sine doi termeni: *simbolul*, semnul și lucrul *semnificat*, sau ideea, asociată cu sentimentul, ce se reprezintă. Pe cîtă vreme acești doi termeni nu se găsesc uniți în mintea artistului, se poate ca să existe reproducție, idealizație chiar, dar nu *expresiune*. Opera poate fi admirabilă, bine executată, reproducînd cu exactitate ceva din natură, dar nu este *expresivă*, dacă nu vedem în ea ideea ce a voit artistul — dacă ea nu ne sugerează ceva din persoana autorului: un sentiment individual, subiectiv, ce voiește a-l obiectiva prin mijlocul artei.

Arta expresivă — fără a fi vrăjmașa formelor frumoase, care plac ochilor, fără a uita a *imita natura*, a reproduce prin forme și prin sunete ideile și sentimentele personajelor, ce voiește a le pune în scenă — trebuie să nu neglijeze ceea ce este mai esențial; *mișcarea inteligenței și a simțirii comune*, pe care trebuie s-o obiectiveze. Fericit este acela, care a putut să exprime în artă ceea ce simte împreună cu mulțimea, întrupînd astfel în operele sale un subiect simțit de el și de toți. Dacă n-avem nimic a spune, dacă nu putem a concretiza simțirea ascunsă a sufletului nostru, opera noastră nu poate aparține *artei expresive*, ci celei *decorative*.

3. Caracterizarea expresiunii artistice

Ceea ce caracterizează expresiunea artistică este reproducerea subiectului, conceput, ales de autor, iar nu reproducerea oricărui lucru din natură. Artistul, sau literatul înainte de a se pune la lucru trebuie să fie îndemnat de un sentiment, care să se traducă într-un subiect de expresiune.

Cînd lucrăm fără a voi să exprimăm ceva, cînd lucrăm numai pentru a ne deprinde — oricît de bine cu un lucru — producția noastră, neexprimînd ceva, nu poate avea valoarea estetică cerută. Un pictor, care lucrează după un model viu, fără să aibă un subiect, nu exprimă prin aceasta nimic. Reproducînd, de exemplu, după model o femeie, artistul nu exprimă prin aceasta ceva, dar dacă avînd modelul dinainte voiește a reprezenta pe Venus, sau pe Minerva, dacă cu alte cuvinte, își alege un subiect, atunci exprimă ceva.

Această caracterizare a expresiunii în artă și literatură are mare importanță pentru *critică. Critica*, într-adevăr, nu trebuie să se lase a se seduce numai de formele frumoase, vagi, ce nu spun nimic; ea trebuie să se intereseze de ceea ce artistul a voit a spune, să observe *preciziunea* lucrului de artă.

Este o mare greșeală de a ne lăsa să ne seducem de formele perfecte, care nu spune nimic sufletului nostru. Dacă la un concurs artistic, sau literar am dat un subiect, care nu este exprimat bine din punct de vedere al fondului — înfățișînd lucruri străine de subiect, deși sub o formă plăcută — trebuie neapărat să nu dăm valoare lucrării. Numai astfel artiștii se vor întrece a *exprima cu preciziune* subiectul lor, fără a se lăsa să se conducă de mersul întîmplător al fanteziei lor.

Dacă, de exemplu, subiectul dat a se executa de pictori este moartea lui Demostene și tabloul exprimă pe Demostene mort, nu vom avea neapărat *preciziunea tehnică* a lucrării pusă în concurs.

Știu însă, că este foarte greu a executa în artă un subiect impus de alții; pentru aceea, concursul nu este întotdeauna măsura puterii geniale; — ceea ce însă trebuie să pretindem de la autori este ca ei să exprime cu preciziune subiectul ales de ei — subiectul dictat de pornirea emoționalității lor. Trebuie neapărat, ca pornirea artistică și literară să se potrivească cu expresiunea. Este trist, de exemplu, de a observa că titlul unei cărți nu se potrivește cu cuprinsul ei, sau că titlul unei poezii este primul său vers, sau refrenul său.

4. Expresiunea în poezie

a) Formularea problemei

Defectul cel mai mare al *poeziei* este lipsa de subiect. Poeții în general nu gîndesc a exprima ceva; singura lor preocupare este *rima*, care devine stăpîna întregii cugetări a poetului. Ei nu caută a alcătui versurile după ideile și sentimentele lor, ci după rimă. Se formulează întîiul vers, și după aceasta se orînduiesc ideile în versurile următoare, așa că, personalitatea poetului se pierde, rămîne fără expresiune și astfel, poezia ce o citim ne lasă cu totul reci, fără nici o emoțiune. Poetul firește, n-a putut să ne transmită o emoțiune, pe care n-a avut-o.

Asemenea poet pare, neapărat, a nu se îngriji de loc de public; *cînd n-are ce face*, face versuri, pentru a petrece, iar nu, pentru a interesa pe alții. Neavînd un subiect începe a geme, a plînge, a *visa*.

Dar, ce putem cere de la poet decît a visa? Poezia, se va zice *„este impersonală“ — este visul unui om deștept;* în afară de vis nu există poezie în adevăratul sens al cuvîntului. Poetul visează despre d-zeu, despre natură, despre iubire și filosofie, și, dacă din întîmplare, poetul face pe altul să vorbească în versurile sale, și acest personaj: erou, bărbat sau femeie etc., trebuie să viseze.

Gîndesc cu toate acestea că și în această stare de vis, poeții pot a ne interesa — dacă într-adevăr exprimă cu exactitate starea lor. Un somnambulist poate foarte bine să se facă a crede că este deștept prin alcătuirea subiectului său sub o formă plăcută, să ne facă să luăm rîsul său drept o realitate.

Numai somnambuliștii, care n-au geniul poetic — numai aceia, ce nu visează, și, se prefac că visează, ca să ne spună lucruri care nu-i interesează nici pe ei — nu pot reuși în poezie.

Adevărații poeți sînt aceia care sînt îndemnați de emoționalitatea lor, de prisosul puterii lor, *a spune ceva serios* asupra stării lor sufletești, asupra melancoliei, tristeții, sau bucuriei lor, în fine, asupra sentimentelor de tot felul. Dacă nimic nu-i îndeamnă a cînta, dacă n-au nimic a spune, ar face mai bine să tacă, căci nu este destul ca să facem versuri ; — se cere de la poeți ca să ne spună ceva.

Eminescu a avut dreptate cînd a zis în *„Criticilor mei“ !“*

. . . .

„E ușor a scrie versuri,
Cînd nimic nu ai a spune.
Inșirînd cuvinte goale,
Ce din coadă au să sune.

Dar cînd inima-ți frămîntă
Doruri vii și patimi multe,
Ș-a lor glasuri, a ta minte,
Stă pe toate să le-asculte:

Ca și flori în poarta vieții,
Bat la porțile gîndirii,
Toate cer intrare-n lume
Cer veșmintele vorbirii.

. . . .

Ah! atuncea ți se pare,
Că pe cap îți cade cerul:
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul?“

Dar, prea multă seriozitate, prea multă știință în expresiunea poetică nu taie oare aripile lirei și a poeziei? Nu se știe, zic unii, că dacă poezia a pierdut valoarea și interesul care-l avea mai înainte, aceasta a provenit și din cauza direcțiunii pozitiviste a veacului nostru?

Guyau, într-adevăr, este foarte mult preocupat de conflictul ce s-a iscat între poezie și știință [5] și este pornit a admite că adevărata cauză a decadenței poeziei în veacul nostru este dezvoltarea spiritului științific. Pentru el seriozitatea noastră ne-a făcut a nu ne mai interesa de ceea ce este fantastic; ne-am deprins a vedea lucrurile așa cum sînt, iar nu, așa cum se prezintă în închipuirea noastră.

Gîndesc cu toate acestea că adevărata cauză a decadenței poeziei în veacul nostru nu este deșteptarea spiritului științific. Nu există în realitate nici un conflict serios între știință și poezie, căci nu există conflict serios între inteligență și sentiment. Nu este adevărat, că, cu cît inteligența noastră crește, cu atît sentimentul descrește. Din contră, inteligența dezvoltîndu-se luminează mai bine drumul sensibilității și contribuie a rafina emoțiile noastre.

[5] *Problèmes de l'Esth. contemp.*, op. cit.

Nu văd întrucît cunoștința legilor naturii ar stinge flacăra poeziei și a emoțiunii. — *Goethe, V. Hugo, Lamartine, Alfred de Musset* introducînd în poezie cuceririle științei nu și-au micșorat prin aceasta meritul lor. Din contra, ei au devenit poeții de predilecție ai secolului nostru. Poeții filosofi totodeauna au fost apreciați mai mult decît alții. *Parmenide Xenofon* la greci, *Lucrețiu* la romani, în fine, *Eminescu, nostru* sînt apreciați din cauza spiritului lor filosofic în poezie. Trebuie numai observat că știința nu trebuie să se introducă în artă decît într-un mod evolutiv, potrivit cu dezvoltarea spiritului societății. Arta adresîndu-se către toți, trebuie să producă efect asupra tuturor.

b) Adevărata cauză a decadenței poeziei în veacul nostru

Adevărata cauză a decadenței poeziei nu este direcția pozitivistă a veacului nostru. Poezia, după cum am spus mai sus [6], și-a pierdut valoarea sa din cauză că este lipsită de subiect. Compunem versuri fără să fim îndemnați de sentimentele și ideile noastre — fără să voim a spune ceva despre societate, obiceiuri, pasiuni, credințe, filosofie și știință. Se pare, că poezia este străină de societate, de obiceiuri, că este numai expresiunea capriciilor noastre fantastice. La cei vechi, poezia este cu totul substanțială, cu totul atentă a reproduce sentimentele tuturor — cu totul conformă opiniunii, așa că, *Aristotel* a fost îndemnat a zice: *„poezia este mai filosofică, mai adevărată și mai serioasă decît istoria“.*

Dacă într-adevăr, poezia antichității este nemuritoare, este numai din cauza valorii sale istorice. În Grecia poezia exprimă gîndirea unui popor întreg. Ea nu este jocul fantastic al imaginațiunii individuale, dar interpreta sentimentelor și ideilor comune, relative la religie la politică și obiceiuri etc. Poezia este expresiunea frumoasă a vieții individuale și publice. După cum în bucățile de marmură, sau de piatră, desgropate, arta ne descoperă ceva din viața poporului grecesc, de asemenea, fragmentele poeziei grecești ne descoperă obiceiurile unui popor, care a pus în operele sale întregul său suflet. Iată pentru ce istoria poate să fie aflată în sfărămăturile artei sale, în versurile sale răspîndite, ici, colea — în pulberea sculpturii și a poeziei sale. Urmăriți poezia greacă

[6] *Cartea a III-a, cap. X,* § 4.a.

de la aurora sa și pînă la sfîrșit și veți vedea că este totodeauna expresiunea societății, sau cel puțin a sentimentelor sale religioase și morale. În vîrsta eroică a Greciei, poezia este deja istoria civilizației născînde. Citind poeziile lui *Homer* simțim că sînt pline de fapte istorice. Ficțiunile religioase sînt credințele chiar ale poporului; faptele epice sînt tradițiile Grecilor; caracterele eroilor sînt acelea ale neamului; știința este aceea a timpului. Prin ajutorul *Iliadei* și a *Odiseii* putem să recompunem geografia veche, să ne facem o idee de astronomie, de agricultură, de arme, de vestimente, de mobile etc. Această poezie înaltă, cu totul fantastică pentru noi, exprimă cu toate acestea viața întreagă a grecilor. Cei vechi au fost așa de mult izbiți de acest caracter istoric, încît au atribuit lui Homer un fel de știință, un geniu, admirat prin cunoștiințele sale. Grecii vorbeau de aceste poeme, după cum vorbim noi de o enciclopedie. Ei spuneau că *Homer* era astronom, politician, geograf, medic etc. Modernii, de asemenea, au cules cu religiozitate tot ceea ce vechiul poet știa în toate ramurile cunoștiinței omenești, în navigațiune, în știință și în arte.

Dar nu numai *Homer* a mers pe calea aceasta; toți poeții greci s-au ținut în urmele părintelui poeziei. *Hesiod* pune în versuri știința, teologia, morala timpului său; tragedia povestește istoria patetică a zeilor și a eroilor în privința pietății și a patriotismului; poezia lui *Pindar* ne dă cîntece de triumf, îmnuri, ditirambe, rugăciuni pentru procesiuni, pentru jocuri religioase, pentru ceremonii funebre. Acela care ar face istoria tuturor genurilor de poezie, n-ar face decît să povestească viața poporului grecesc, care-și oglindește în poezie întreaga sa activitate și care pare că n-a avut altă grijă decît a se zugrăvi pe sine în versuri.

Dacă este un gen de poezie, care pare a fi străin de istorie, este neapărat *poezia lirică*, în care poetul se conduce mai mult de fantezia sa. Dar și aici, multe poezii lirice, care exprimă mai mult sentimente individuale, plăcerile și amorurile, ne dau amănunte despre viața socială a Greciei. Imaginile lor mitologice sînt împrumutate de la religie; descripțiunile lor, de la țara lor; plăcerile lor sînt acelea ale concetățenilor. Astfel, fără a căuta acestea și fără ca să voim, poemele lirice ale grecilor ne fac să vedem starea lor socială, din timpul lor. Poeții lirici sînt și ei pînă la un oarecare punct istorici.

Varietatea istorică [7] apare pretutindeni în poeziile grecilor — pînă în cele mai mici forme stilistice. Cînd un poet la greci ne zice: „cînt"! cîntă într-adevăr; cînd invocă muzele, îndeplinește un act formal de adorațiune religioasă; cînd cere ajutorul lui Apolon, face o adevărată rugăciune.

Nu este tot astfel în literaturile moderne. Aici, autorii nu exprimă ceea ce simt; ei fac ficțiuni întradins și imită pe cei vechi fără să exprime ceea ce simte publicul din care fac parte.

Se pare că poezia lirică modernă are o expresiune convențională; forma sa, veșmîntul său nu exprimă întotdeauna viața modernă.

Poezia modernă, neapărat, trebuie să se deosebească de aceea a grecilor, — întrucît noi modernii n-avem aceiași credință [8]. Dar, oricare ar fi ideile și sentimentele noastre, ele trebuiesc exprimate în literatură — așa cum sînt ele. Autorii trebuie să exprime ideile și sentimentele lor, amestecate cu acelea ale poporului din care fac parte, concentrînd activitatea lor asupra unui subiect bine studiat, bine înțeles — căci acesta trebuie să fie obiectul de expresiune, iar nu, formele vagi, moarte, care nu exprimă nici personalitatea artistului [9], sau a poetului, nici aceea a societății din care face parte [10].

Dar care poate fi subiectul ce trebuie exprimat în artă și literatură? De unde să le alegem noi: din natură, din contemplarea vieții noastre sufletești, a lumii ideilor, a societății, din știința pozitivă a secolului nostru?

Putem să le alegem de unde ne va plăcea mai bine, numai să le înțelegem, să le simțim, și să fim îndemnați a le spune. Fără nici un îndemn să nu ne apucăm de artă, sau de literatură.

Numai îndemnul nostru ne va face să producem o operă de imaginație cu adevărat de valoare. Ea va exprima *simțirea* noastră față cu natura și cu societatea din care facem parte. În ea vom vedea pe *artist*, *societatea* din care el face parte, și în fine, *frumusețea naturii* — vestmîntul vieții noastre individuale și sociale.

---

[7] În privința *vieții fantastice, religioase și științifice a poporului grecesc.*
[8] Vezi mai sus: p. 207—213.
[8] Ibid. *Romanul psihologic*, p. 216—219.
[18] Ibid. *Romanul sociologic și naturalist*, p. 219—236.

XII. STILUL. FORMA ESTETICĂ A EXPRESIUNII ARTISTICE ȘI LITERARE

1. Varietatea stilului. Educația și ereditatea stilistică

După ce ne-am ocupat de expresiunea în artă și literatură este locul aici de a ne ocupa cu forma *exterioară generală a expresiunii*. Această chestiune este aceea a *stilului*.

Este știut, că fiecare operă de imaginație trebuie să aibă o formă externă bună, sau rea; — un stil bun sau rău — că, acest stil nu variază numai din cauza lucrului, pe care-l reprezintă, dar și din cauza temperamentului autorilor, a materialului, de care se servește și a felului de artă, în care este tratat un subiect. Același subiect, în adevăr, poate fi tratat în diferite chipuri. Fiecare autor ne va expune subiectul sub o formă deosebită: va avea stilul său particular, atrăgător, sau greoi, vesel, sau trist, elegant, sau simplu, puternic, sau domol. Altfel combină cuvintele *Alecsandri*, altfel, *Eliade*, *Eminescu* etc; altfel combină culorile, umbrele, luminile *Rubens*, altfel, *Rafael*, și așa mai departe.

„Le styl c'est l'homme". Sînt autori, care prin stilul lor se adresează simțurilor; unii par chiar a se specializa, excitînd numai unul din simțuri: auzul, văzul și chiar gustul; iar alții se adresează mai mult cugetării și cîteodată, tuturor facultăților și tendințelor noastre.

În al doilea loc, fiecare autor variază stilul după felul de artă, sau după materialul de care se servește și după subiect.

Deosebim un *stil de gen (style de genre)* și un *stil istoric*. Pe de altă parte, după *genul artei* avem: *stilul plastic* și *stilul pitoresc*.

Dacă este astfel, cum se explică această varietate de stil la autorii și artiștii contemporani, care trăiesc în același mediu și care tratează același subiect? Trăind în aceiași atmosferă de idei și în mijlocul acelorași munți și rîuri, față cu același subiect, cum se face, că autorii nu dau aceiași formă impresiunilor lor? Iată la ce se reduce problema stilului, ce s-a discutat întotdeauna și se discută și astăzi [1].

Opiniunile sînt împărțite asupra acestei probleme, ca să nu zicem, că nu i s-a dat încă o soluție completă și științifică.

Unii susțin, că *varietatea stilului* provine de la *educația artistului*, sau a *poetului*. Fiecare scrie, de asemenea, reproduce pe pînza sa etc. ,după cum a învățat la școala specialității sale. Stilul variază după școala de expresiune, sau de tehnică. Unul ține de *școala olandeză*, altul de cea *italiană*, altul, de cea *franceză*, *flamandă*, etc. Pentru a avea cineva un stil trebuie să aibă o școală — să intre în școala de bele arte, de declamațiuni, de retorică, în fine, după cum are vocație, spre a învăța cum să compună.

Alții se bazează pe *teoria eredității*, precum și pe aceea a *mediului social*. Influențele *mediului social*, cristalizîndu-se din generație în generație, se transmit copiilor. Este dovedit astăzi, că impresiunile puterilor sociale (traiul, organizarea socială, economică, etc) se transmit de la ascendenți, descendenților, — ca și acelea ale puterilor naturii, — în mișcările lor artistice, în tendințele lor de a le exprima în afară prin forme vizibile [2].

Alții în fine gîndesc că *mediul natural* determină forma stilistică a literaturii și a artei. În stilul pitoresc, într-adevăr, se simte studiul *mediului natural*. Cerul, munții, pădurile, apele nu pot să nu aibă influență asupra formei artistice și vedem într-adevăr, că mulți autori, căutînd a se influența de natură, deșteaptă în noi prin stilul lor senzații de tot felul.

Dar, două doctrine principale, în privința **originii stilului** trebuie să avem în vedere: a) *doctrina educației*; și b) *doctrina eredității și a mediului natural și social*, în care trăiește artistul, sau poetul.

Fiecare dintre aceste doctrine, după părerea mea, contribuie a lumina problema, dar, fiecare în parte, nu poate să o lămurească. Pentru a ne convinge de aceasta n-avem decît a ne da seama de lipsurile fiecărei doctrine.

Să considerăm mai întîi *educația*. Recunoaștem, că educația joacă un rol mare în artă și literatură, ca și în știință; trebuie, fără îndoială, să ne exercităm pentru a avea un stil, — pentru a stiliza, — dar, din aceasta, nu putem conchide

[1] *H. Spencer — Încercări asupra progresului: Filosofia stilului*, T. I, op. cit.; — *Paulhan, De la déscription pittoresque, — Essai de psychologie littéraire* etc. op. cit.

[2] *Souriau, Esthétique du mouvement*, op. cit.

într-un mod absolut că stilul se datorește regulilor învățate în școală. Toți artiștii și scriitorii trebuie să recunoască, că, cu un spirit clar, cu o ureche sensibilă, ajungem a nu mai ține seama de nici o regulă tehnică, sau retorică. Pe de altă parte, nimeni nu a putut da o teorie completă despre arta de a scrie, sau a compune în fiecare gen de artă. Maximele, de exemplu, care le găsim prin cărți asupra artei de a compune nu sînt sistematizate; ele sînt niște reguli izolate, niște generalizări empirice, care n-au nici o autoritate; neputîndu-le reduce la un principiu, aceste maxime nu formează un tot sistematic.

Dar chiar, dacă am admite că o știință a stilului ar fi gata, ar fi sistematizată, că, am putea cunoaște legile de care trebuie să ne conducem pentru a prezenta lucrurile într-un mod clar — lucruri, care să țină încordată atențiunea privitorilor, sau ascultătorilor fără să-i obosească — totuși, aceste reguli nu ne vor putea ajuta întru nimic ca să avem stil, dacă nu avem înclinațiuni pentru artă, dacă nu avem vocațiune artistică.

Gîndesc, că cea mai bună instrucțiune din lume nu ne va face să avem stil, dacă nu vom fi dispuși într-un mod natural pentru un gen de artă. Trebuie, neapărat, să ne dăm silința ca să înaintăm în artă, dar această silință să nu fie cu totul forțată [3].

În ceea ce privește, acum, *doctrina eredității, a mediului natural* și aceea a *mediului social*, recunoaștem, și cu această ocazie, pornirea moștenită a geniilor, modificată de mediile înconjurătoare; dar, din aceasta, nu putem nesocoti rolul principal al geniului.

A venit vremea de a înțelege că temperamentul individual al geniului este factorul de căpetenie al stilului artistic și poetic. Stilul variază de la geniu, la geniu, în conformitate cu educația sa și cu influențele mediilor înconjurătoare. Iată ceea ce este adevărat în această materie.

Geniul trebuie să exprime în artă și literatură starea emoționalității sale față cu natura, cu d-zeu și cu societatea din care face parte — potrivit obiceiurilor, credințelor și opiniilor, păstrate de veacuri.

Stilul, firește, este expresiunea atitudinii geniului de a se descărca de puterea sa disponibilă. El depinde, prin urmare, în primul rînd, de cantitatea forței vitale, concentrată în artist, sau poet — forță, care prin ajutorul artei tinde a primi o formă superioară.

[3] *Geniul artistic și poetic*, pag. 272—273.

Adevărata cauză principială a stilului este *forța de expresiune, concentrată în artiști și poeți, condiționată de starea psihologică, moștenită și modificată prin educațiune.*

Fără a contesta prin urmare, influența *educației, a moștenirii și a mediilor înconjurătoare*, gîndesc că varietatea stilului atîrnă în primul rînd de *individualitatea artistului, sau a poetului*, de sinteza sa cerebrală.

Stilul, într-adevăr, variază după *tipul artistului*, sau al *poetului*. Unul apercepe mai mult unele părți din natură: culorile pe care le reproduce cu plăcere; altul, apercepe mai mult jocul de lumină și de umbră; altul, — mișcările; — altul, — formele; altul, — sunetele. În alți termeni: unul poate a-și reprezenta *imagini vizuale*, altul, — *imagini auditive*, sau *tactile*, altul, — *motorii*, etc. — Așa, unul, gîndind la un cuvînt, poate să și-l reprezinte sub forma unei *imagini auditive*, — să i se pară că-l aude; — altul din contra, poate să afecteze pentru acel cuvînt forma unei *imagini motrice* — să nu ne reprezinte sunetul cuvîntului, ci mișcările limbii, ale buzelor, laringelui, etc., — mișcări, ce trebuiesc făcute pentru pronunțarea acelui cuvînt; altul, își poate reprezenta cuvîntul imprimat, sau scris sub forma unei imagini vizuale; în fine, la alte persoane se produc, sau imagini abstracte, sau imagini combinate [4].

În al doilea loc, imaginația, de la o persoană, la alta, nu variază numai din punct de vedere al calității sale, dar și din punct de vedere al intensității sale. Se știe, că unele persoane au imaginile mult mai vii, mai concrete, mai sensibile — cu alte cuvinte, imaginile lor se apropie de senzații; la alții, din contra, imaginile sînt mai slabe și se aseamănă mai mult cu ideile abstracte — lucru, care ne obligă să ne dăm multă silință pentru a le sensibiliza într-un mod lămurit.

Astfel, stilul variază, de la individ la individ, după schimbările temperamentului artistic, sau poetic, după intensitatea, sau calitatea imaginației sale, a felului asocierii senzațiilor cu reprezentările și ideile, în fine, după funcționarea memoriei sale. S-a observat, că viziunea mentală foarte intensă la copii și la femei, devine foarte slabă și chiar uneori dispare la persoanele, care sînt ocupate numai cu ideile abstracte, fără a avea ocaziunea de a exercita imaginația vizuală. *Wundt* a făcut o mică experiență, în această privință, arătînd diferențele individuale din punct de vedere al intensității imaginii vizuale — făcîndu-ne să vedem și rapor-

[4] *Paulhan, De la description pittoresque, — Essai de psychologie littéraire.*

tul dintre imagine și senzație. Se știe că, după ce am privit mai mult timp un obiect colorat, dacă ne aruncăm ochii asupra unui lucru cenușiu, percepem în acest din urmă lucru o pată colorată, asemănătoare cu a lucrului, pe care l-am perceput mai întîi; — dacă obiectul era roșu, pata va fi roșie, dacă obiectul era albastru-indigo, vom observa, o pată corespunzătoare.

În scurt, de imaginația individuală artistică atîrnă în primul loc stilul autorilor. Educația, mediul fizic și social cu *ereditatea* pot influența individualitatea artistică, — o pot diferenția, dar n-o pot schimba cu desăvîrșire. Acest lucru este probat prin faptul, că în același mediu fizic și social, la aceiași oameni, care au primit aceiași educație și au moștenit aceleași tendințe observăm deosebiri individuale însemnate [5].

2. Tipurile stilului. Tipologia psihologică și Critica estetică

După cercetările psihologice făcute de *Wundt, Ribot, Charcot, Ferré,* etc., rezultă, că există diferite tipuri literare de stil. Există *tipul vizual, tipul auditiv, tipul motor* și *tipul indiferent.*

Tipul vizual este acela impresionabil de tot ce vede, — este artistul, sau literatul, care, după ce vede lucrurile, le reproduce în mintea sa cu o exactitate de necrezut, — le vede chiar în realitate fără să fie de față. — *Ferré* a explicat aceasta prin faptul, că, la aceste individualități artistice, senzațiile vizuale măresc, energia nervoasă. Această cantitate de forță nervoasă, mărită prin ajutorul senzațiilor, *Ferré* a măsurat-o cu dinamometrul. A măsurat mai întîi forța unui om înainte de a fi excitat și după aceea, excitîndu-l, a observat o mărire de forță nervoasă.

Dar, oricare ar fi explicația faptului, există persoane care văd în imaginația lor lucrurile pe care le-au perceput mai dinainte. Există pictori, care zugrăvesc din memorie — care fac, de exemplu, portretul unui om, după ce l-au văzut o singură dată, care se servesc de modelul viu numai într-o singură ședință.

În literatură mai cu seamă, există multe tipuri de acestea, care se deosebesc după calitatea lor de a descrie. *Paulhan,* în:

[5] Vezi mai sus: *Varietatea creațiunii fantastice a poetului și a artistului* paginile 278 și 279.

„De la description pitoresque", i-a arătat pe toți. La noi, de asemenea, am putea întîlni multe tipuri de natura aceasta. Avem, de exemplu, poeți populari, ca ilustrul *Alecsandri,* o mulțime de nuveliști, etc.; putem cita chiar ca povestitor de seamă pe regretatul profesor universitar *Odobescu,* care ne fermeca prin poveștile sale. *Povestea Busoceanului,* descriind furtuna, poate să fie considerată ca un model de descriere.

Literații par chiar a se recunoaște după tipurile lor. *Legouvé* se recunoaște singur că este un *tip auditiv,* și, consideră pe *Scribe,* că este un tip *vizual.*

„Cînd scriu o scrisoare, zice *Lagouvé,* (într-o scrisoare adresată lui *Scribe*) eu *aud,* D-ta însă *vezi;* la fiecare frază, ce scriu, glasul personajului îmi *sună* în *auz,* la d-ta însă — care ești însuși teatrul, — actorii umblă și ți se mișcă *sub ochi;* — eu sînt *auditor,* d-ta ești *spectator*".

Scribe, deci, este un tip *vizual, Legouvé* un tip *auditiv.*— Există chiar persoane, care aud în interiorul lor vorbind, sau cîntînd!

Paulhan în: *„Le langage intérieur et la pensée (Revue philosophique,* 1886) ne-a arătat destule tipuri auditive. Sînt oameni care au o imaginațiune auditivă, așa de puternică încît pot repeta cu înlesnire orice au auzit: sînt în stare de a reproduce un discurs întreg. Exemplele cele mai vii, în această privință, ne sînt date de *Mozart* și *Beethoven.* — *Mozart* a auzit de două ori *Miserer; Beethoven,* devenind surd, compunea și repeta în interiorul său diferite simfonii [6].

Există, de asemenea, *tipuri motorii,* care deștepți fiind, se văd pe ei — cînd sînt liniștiți — rostind discursurile lor. Nu aud, nu văd în interiorul lor, dar vorbesc. Asemenea tipuri de oameni s-au observat de *Gilbert Ballet* in: *Le Langage intérieure et les diverses formes de l'aphasie* (Paris, *1886*). El se dă pe el singur de tip. *„La unii,* zice el, *plăsmuirile de mișcare au în condițiile obișnuite ale cugetării, o nespusă tărie. Sînt foarte sigur, că în afară de împrejurări neobișnuite, eu nici nu-mi* văd, *nici nu-mi* aud *gîndirea, ci o* rostesc *în minte. La mine, și socot, că astfel este mai la toți motorii,* — rostirea internă *este adesea atît de vie încît mi se întîmplă să* șoptesc *încetinel* cuvintele vorbirii mele *interne. Aceasta e forma imaginilor vii la noi motorii".*

Dar, pe lîngă aceste trei tipuri: tipul *vizual, auditiv și motor,* există un tip superior, care se servește de toate felurile de plăsmuiri: vizuale, auditive și motorii; — acest tip este

[6] Iată, ce a făcut pe autori să se creadă inspirați, v. p. 279—285.

un tip ce s-a numit *indiferent*, dar, pe care îl putem numi mai bine *tip complet, puternic.*

Există, într-adevăr, autori, scriitori, care nu văd, nu aud nimic, nu simt că vorbesc, dar care combină cele ce au auzit, cele ce au văzut, cele ce pot rosti spre a exprima ceea ce înțeleg într-un mod clar.

Există tipuri, deprinse a sistematiza rezultatul combinărilor senzațiilor, adică al reprezentărilor și ideilor.

Acest mod de a înțelege originea varietății stilului ne face să concepem obiectul unei științe noi, aproape necunoscute, pe care o putem numi *psihologia literară*, sau *tipologia psihologică*, — menite pe viitor a fi baza criticii [7].

Dacă într-adevăr, bazați pe psihologie, vom putea citind un autor să-l caracterizăm — să vedem, ce fel de tip este — îl putem foarte ușor *aprecia*. Altă valoare putem da unui stil, care deșteaptă numai *senzațiile vizuale*, sau numai acele *auditive*, ori *motorii* — cum sînt discursurile acelora care se conduc numai de *efectul motor ce-l simt în ei* — și altă valoare scrierile acelea, care se adresează tuturor facultăților noastre, care satisfac nu numai simțurile noastre, dar și inteligența și voința noastră.

Neapărat, *tipologia psihologică*, sau *psihologia literară* este menită a servi de bază *Criticii estetice*.

În sistemul nostru, Critica este partea din urmă a esteticii. O asemenea *Critică estetică*, bazată pe studiile îndelungate, relative la condițiile de formare și dezvoltare a artei și literaturii, sistematizată pe baza principiilor *Esteticii bio-sociologice*, ajutată de toate științele sale auxiliare, va deveni *științifică*.

Critica, neapărat, trebuie să se influențeze de spiritul științific, care a primit o dezvoltare însemnată, în acestea din urmă zile ale veacului nostru. Ea nu poate fi numai *genetică*, ca aceea, inaugurată de *St. Beauve*, în *Causeries de Lundi*, bazată numai pe biografia autorilor — apreciind astfel, operele de artă numai din punctul de vedere al originii lor. Critica, în cele din urmă, nu poate fi numai *judecătorească*, sau *etică*. Nu putem — fiind critici, să fim preocupați numai de efectele bune, sau rele, ce produc operele de artă asupra spectatorilor sau lectorilor. A venit vremea, pentru critică, să se organizeze, să se completeze, pe baze noi, pentru a ne spune într-un mod științific: pentru ce o operă literară, sau artistică, este frumoasă, sau urîtă, pentru ce place, sau displace.

---

[7] Care trebuie să formeze o parte specială a esteticii, cu care, din lipsa cadrului, nu ne vom ocupa aici.

TRADUCEREA CITATELOR ÎN LIMBA FRANCEZĂ, DIN TEXT

p. 35. **Al. de Musset:** „În pofida noasrtă, către cer trebuie să ridicăm privirea".

p. 68. **Perrault:** „Principiile estetice ale anticilor sînt false și de aceea operele lor sînt inferioare operelor noastre. Genurile în care ei au strălucit nu ni se mai potrivesc nouă, căci moravurile, instituțiile și gusturile noastre nu mai sînt aceleași . . . Noi realizăm mai bine decît ei propriile lor idealuri, deoarece odată cu timpul resursele noastre au sporit iar mijloacele noastre s-au perfecționat; noi tratăm mai bine genurile pe care le-au creat ei, ca de pildă: epopeea și tragedia."

p. 69—70. **Boileau:** „Vă măsurați puterea, precum și-a voastră minte."

p. 70. **Boileau:** „În versuri unul focul iubirii și-l destramă.
O glumă vie altul și-ascunde-n epigramă;
Malherbe slăvește fapta cîntind cutezătorii,
Racan prin Filis cîntă pădurile, păstorii.
Adeseori un spirit prea îmbătat de sine
Talentul și puterea nu-și cîntărește bine."

„Nimic nu este frumos decît adevărul, doar adevărul poate place."

„Să puneți sensul frazei cu rima-n armonie".
„Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastră lire
Din ea luați și frumosul și-a artei strălucire."

p. 71. „În cîntece se cere bun-simț și măiestrie:"

„Iar acțiunea în mersu-i pe-a judecății cale,
Să nu-și piardă pe scenă aplauzele sale."

„Prefer pe autorul în teatru iscusit
Ce fără să-ți păteze prestigiul dobîndit,
Prin bunul simț el place, mai mult nu poți să-i ceri."

„Și fără să te superi, îndreaptă cum e bine"

„Și slaba-i rațiune ades întunecată,
Gîndește că nu-i scapă vederii niciodată."

„Cînd n-ajunsese mintea să se exprime-n grai,
Nici legea nu pusese vreo ordine în trai,
Instincul din natură-l mîna pe fiecare."

p. 72. **Boileau:** „Urmați-i toți, deci, calea, iubiți-i puritatea,
Și imitați-i bine, în versuri, claritatea.
Dacă din versuri sensul întîrzie să vină,
O minte obosită nu poate să-l rețină."

„Ideile la unii-s atît de-ntunecate,
Că par de-o pîclă deasă mereu îngreunate;
Lumina rațiunii nu-i poate lămuri.
Nainte de a scrie, învață-te-a gîndi.
De-i limpede ideea sau nu-i destul de clară,
Așa va fi și versul ce-n urmă-i va s-apară.
Cînd prinzi un lucru bine, exprimă-l deslușit,
Cuvîntul, să-l îmbrace, răsare negreșit."

„Un loc, o zi anume, și-un singur fapt deplin
Va ține pîn-la urmă tot teatrul arhiplin."

„În noul rol pe scenă ideea plăsmuită,
De-acord cu sine însăși, în tot ce-a conceput
Aceeași să rămînă, la fel ca la-nceput."

p. 73. **Boileau:** „Feriți-vă de scribul steril și vorbăreț,
Să nu se-ncarce stilul cu lucruri fără preț."

p. 73. **Descartes:** „Există la oameni un viciu comun, și anume, ca lucrurile cel mai complicate să li se pară și cele mai frumoase. Majoritatea lor cred că nu știu nimic ori de cite ori găsesc unui lucru o cauză simplă și clară."

p. 73. **Boileau:** „În orice altă artă sînt grade diferite,
Și cele ce urmează la fel sînt împlinite;
Dar ce-i mai greu în arta de-a scri și stihui,
Nu poți pe-un mediocru de-un rău deosebi."

„Nainte de-a scrie, învață-te-a gîndi."

„Preschimbă toate timpul: ne schimbă și pe noi,
Și orice vîrstă-și are plăceri, moravuri noi."

p. 76. „Nu vă întreb, spune P. André, ce este frumos. Vă întreb în ce anume constă frumosul, acela care conferă frumusețe tuturor celor ce sînt frumoase: trupul, morala, operele naturii, producțiile artistice, în toate genurile de frumusețe care există."

p. 77. „Numesc stil, spune P. André, o anumită înlănțuire de expresii și modalități, astfel susținute în cadrul unei opere încît toate părțile acesteia să nu pară decît trăsăturile aceluiași penel. Sau, dacă considerăm discursul ca fiind un fel de muzică naturală, stilul este un aranjament de cuvinte care formează împreună un acord din care rezultă o armonie plăcută auzului."

p. 77. „Majoritatea oamenilor, zice P. André, care gîndesc, au aproape aceleași păreri despre aceleași subiecte; ei diferă numai prin modul în care se exprimă. Formula: „Stilul este omul" . . .

p. 77. **Boileau:** „Gîndirea cea mai-naltă, turnată-n vers divin,
De supără auzul, nu place pe deplin."

p. 78. „Numesc Frumos în afara eu-lui, tot ceea ce conține în sine acel ceva care trezește în cugetul meu ideea de raporturi, și Frumos în raport cu eu-ul, acel ceva care trezește această idee."

p. 79. „Această fericită simplitate
A fost una dintre moștenirile cele mai nobile
Lăsate de înțeleapta antichitate.

Englezi, fie ca această noutate
Să intre în obișnuințele voastre.
Pe scenele voastre înțesate
De groază, spînzurători și moarte
Înfățișați deci cele adevărate
Cu umbre mult mai demne.

„Trudiți pentru cunoscătorii
Din toate timpurile și de toate vîrstele."

„Marile figuri ale secolului trecut i-au învățat pe oameni să gîndească și să vorbească."

p. 98. „Preschimbă toate timpul: ne schimbă și pe noi
Și orice vîrstă-și are plăceri, moravuri noi."

p. 138. „Pe lume nu-i nici șarpe, nici monstru odios,
Ce, imitat de artă, să nu pară frumos."

p. 146. „Nu există știință care să fi fost pradă reveriilor metafizice mai mult decît estetica. De la Platon și pînă la doctrinele oficiale ale zilelor noastre, arta a fost gîndită ca nu știu ce amalgam de fantezii chintesențiale și de mistere transcendentale, care își găsesc expresia supremă în concepția absolută a frumosului ideal, prototipul imuabil și divin al obiectelor reale."

p. 168. „Există la acesta o observare foarte fină a gestului, dar influența hieratică se mai manifestă și prin reproducerea aceluiași gest la un număr mai mic sau mai mare de indivizi, care sînt animați de același sentiment sau care participă la aceeași situație."

„Operele care ne-au rămas de la egipteni manifestă o tendință marcată către studiul naturii și imitarea formelor reale ale obiectelor."

p. 197. „Doresc ca la noi curteanul să fie instruit în litere peste nivelul mediocru, cel puțin în ceea ce se numește beletristică: ca el să cunoască nu numai latina, dar și greaca, limbă în care există multe și variate scrieri sublime — ca el să fie un bun cunoscător al poeților și, de asemenea, al oratorilor și al istoricilor, și să fie deprins a scrie în versuri și în proză, căci, dincolo de satisfacția personală pe care o va afla, el nu va duce niciodată lipsă de subiecte de conversație plăcute cu doamnele, cărora le plac, de obicei, astfel de lucruri."

„Nu aș putea fi mulțumit de cavalerul nostru dacă el nu ar fi și muzician și dacă, pe lîngă capacitatea și obișnuința de a-și descifra partitura, el nu ar ști să cînte la diferite instrumente."

„Mai este un lucru pe care îl consider de mare importanță și pe care cavalerul nostru nu trebuie să-l neglijeze: priceperea de a desena și cunoașterea picturii."

„În sfîrșit, cavalerul nostru nu trebuie să fie străin de nici o artă plăcută."

p. 212. „Cînd mama auzi cazmalele și drugii dărmîndu-i fortăreața, scoase un strigăt înspăimîntător, apoi începu să se rotească cu o viteză de necrezut în jurul chiliei, ca o fiară în cușcă. Nu mai spunea nimic, dar ochii ei aruncau flăcări. Soldații simțeau că le îngheață inima.

Deodată pustnica luă pietre de jos, rîse și le aruncă cu amîndouă mîinile în cei care lucrau. Pietrele, prost azvîrlite, căci femeii îi tremurau mîinile, nu atinseră pe nimeni și se opriră la picioarele calului lui Tristan. Pustnica scrîșni din dinți.

Pe măsură ce munca dărîmătorilor părea că înaintează, mama se dădea înapoi fără voie și-și înghesuia tot mai mult fiica lîngă perete. Deodată, pustnica văzu piatra (căci ea stătea la pîndă și n-o slăbea din ochi) clătinîndu-se și auzi glasul lui Tristan, care îi încuraja pe cei care lucrau. Atunci, ieșind din amorțeala în care căzuse de cîteva clipe, începu să strige; și pe cînd striga, vocea ei sfîșia urechile ca un ferăstrău, sau bîiguia, de parcă toate blestemele i s-ar fi năpustit pe buze ca să izbucnească odată:

— Ho! Ho! Ho! E îngrozitor! Sînteți niște tîlhari! Oare o să-mi luați cu adevărat fiica? V-am spus că e fata mea! Oh, lașilor! Oh, slugi ale călăului! Ucigași nenorociți și josnici! Ajutor! Ajutor! Foc! Au să-mi ia oare copilul, așa? Cine mai zice că Dumnezeu e bun? Apoi, adresîndu-se lui Tristan, spumegînd, cu privirea rătăcită, în patru labe ca o panteră, zburlită toată: . . . "

Notre-Dame de Paris, Ed. Tineretului — 1967. (În românește de Gellu Naum)

p. 215. „Simt nevoia imperioasă de a-mi întoarce privirea de la timpurile noastre tulburi și nefericite și de a mă raporta la un ideal de liniște, nevinovăție și visare."

p. 220. „Cînd n-ai mîncat nimic, e foarte ciudat. Știi, noaptea, cînd merg pe bulevard, văd pomi ca niște furci, văd case scufundate în întuneric, mari ca turlele de la Notre-Dame, mi se pare că zidurile albe sînt rîul și îmi spun: Ia te uită! E apă acolo! Stelele sînt ca niște felinare, îmi pare că fumegă și că vîntul le stinge, sînt buimacă, de parcă mi-ar sufla niște cai la ureche; deși e noapte, aud niște orgi sălbatice și mașinile de la filatură, nu-mi dau seama! Am impresia că cineva aruncă cu pietre după mine și, fără să-mi dau seama, fug, și totul se învîrtește și totul se învîrtește."

p. 229. „Este suficient că el este tatăl nostru adevărat, că el a afirmat primul că mediul are o acțiune decisivă asupra personajelor, că a introdus în roman metoda observației și a experimentului."

„Ei înalță cu hotărîre stindardul naturalismului, îl continuă pe Balzac, fiecare cu originalitatea lui distinctă."

p. 231. „Nu poate fi întreprindere mai moralizatoare decît a noastră, din moment ce legea trebuie să se întemeieze pe ea . . . În acest fel facem sociologie practică, iar efortul nostru aduce un sprijin științelor politice și economice. După cîte știu, nu poate fi efort mai nobil sau aplicație mai vastă decît aceasta."

p. 232. „În Romanele noastre, atunci cînd experimentăm pe o plagă gravă, care otrăvește societatea, noi procedăm ca medicul care face experimente, încercăm să găsim determinismul simplu, originar, pentru a ajunge apoi la determinismul complex, a cărei acțiune a urmat . . ."

Sîntem așadar deterministi care caută, în mod experimental, să determine condițiile fenomenelor, fără a depăși în investigațiile noastre legile naturii. Așa cum spune foarte bine Cl. Bernard, din moment ce putem acționa, și chiar acționăm asupra determinismului fenomenelor, de pildă, înseamnă că nu sîntem fataliști."

p. 234. „Marea mea crimă este aceea de a fi inventat și lansat un cuvînt nou pentru a desemna o școală literară vechie de cînd lumea. Eu sînt pur și simplu un observator al faptelor . . . Este lucru sigur că n-am apărut din senin cu o nouă religie. Eu nu revelez nimic, căci nu cred în revelații, nu inventez nimic, deoarece cred că este mai folositor să asculți de impulsul umanității, de evoluția continuă care ne implică. . . Este ridicol să mă sui pe o stîncă cu aerul unui pontif sau profet pentru a mă erija în cap de școală, pentru a-l tutui pe Dumnezeu."

p. 245. „Să respiri în voie, să simți cum sîngele se purifică în contact cu aerul, cum sistemul de distribuție își reia activitatea și forța, iată o bucurie aproape îmbătătoare căreia îți este greu să-i refuzi o valoare estetică."

p. 249. „Teoria lui Kant și a lui Schiller se regăsește la Herbert Spencer și la majoritatea esteticienilor contemporani, dar într-o formulare mai științifică și raportată la ideea de evoluție."

p. 290. „Ce pildă pentru populație!"

„Ce expresie a iubirii! . . . a iubirii de mamă și a celei filiale, a iubirii care, în fine, explică lumea, — perpetuarea speciei noastre . . ."

p. 339. „Arta nu a fost decît interpretul și revelatorul moralei. . . . ca în Roma stăpînită de Scipioni, ca în Tyr și Sidon, și în toate orașele feniciene, ca, de fapt, la majoritatea popoarelor care se lasă însămînțate în mod pasiv de producțiile unei arte exterioare lor, fără a avea germenii unei arte noi, sau de o civilizație moartă care revine la viață, ca Franța din timpul Renașterii. Arta este, în acest caz, imorală."

p. 295. „Dacă-arăta eroul în veșnica sa rugă:
L-ar fi făcut pe diavol s-o ia acum la fugă.
Doar prin Renaud, Argante, Tancred și-a lui iubită,
Tristețea cărții sale a fost înveselită."

p. 305. „Dar mii și mii de tîlcuri aicea deslușesc."
„E drept că spune multe, păstrînd un ton firesc."

Ed. de Stat pentru Literatură și Artă 1958.

p. 306. „Aici este vorba, în mod evident, de alterarea limbajului obișnuit, de introducerea ritmului și a metrului, care conferă operei un accent incomparabil, acest sublim senin, acest mare poem tragic, tensionat, la muzica căruia spiritul se înalță deasupra vulgarităților cotidiene și vede apărînd în fața ochilor eroii vremurilor străvechi, rasa uitată a sufletelor primitive, iar printre ele, pe fecioara semeață, tălmăcitoarea zeilor, păzitoarea legii, binefăcătoarea oamenilor, în care se concentrează toată bunătatea și noblețea firii omenești, pentru a ne preaslăvi specia și a ne încînta sufletul."

p. 314. „În prezența frumosului, totul este puternic și mîngîietor, energic și binefăcător, forță și încîntare. Sufletul primește un surplus de vitalitate care-l cuprinde și care, în curînd, se manifestă la exterior. Este o plăcere fierbinte, intensă, explozivă, care nu numai că exaltă toate facul-

tățile psihicului nostru, dar care, trecind din suflet în corp, accelerează circulația sîngelui, face ca bătăile inimii să fie mai rapide, și, în sfîrșit, înviorează chipul cu o roșeață ușoară și curată ca aceea a omului sănătos."

p. 315. „Imaginați-vă că vă aflați, spune el, într-o catredală creștină la vremea cînd soarele apune. Vă cuprinde un soi de spaimă religioasă, ca sentimentul vag al infinitului care te stăpînește în sînul marilor singurătăți ale naturii, la vederea acestor naosuri întinse, a acestor stîlpi gigantici ale căror vîrfuri se pierd într-o întunecime tot mai adîncă. Odată cu ultimele raze de lumină, noaptea stinge și toate zgomotele; din toate părțile vă învăluie o liniște misterioară. Înăuntrul vostru — tenebrele mute; în afara voastră — suflul invizibil al unei puteri necunoscute care vă pătrunde și vă stăpînește în mod irezistibil. Izolați de tot ceea ce acționează asupra simțurilor, se petrece în sufletul vostru un fel de stranie caznă: prin fața ochiului interior trec spirite, imaginația se populează de fantome fără corp, timpul, care nu mai are nici o măsură, pare să fi încetat și el."

Traducerea din Boileau: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1958. În românește de Ionel Marinescu

CUPRINS

ȘCOLILE ESTETICII MODERNE

IDEALISMUL PSIHOLOGIC

Cartea a II-a

ESTETICA NOUĂ

INTRODUCERE

ESTETICA NOUĂ FAȚĂ DE CEA VECHE.

NOȚIUNILE FUNDAMENTALE ALE ESTETICII CONTEMPORANE

ORIGINEA ȘI EVOLUȚIILE ARTEI

Formele principale ale artei și literaturii

Cartea a III-a

INDUCȚIILE RELATIVE LA PROBLEMELE ESENȚIALE ALE ESTETICII CONTEMPORANE

PROBLEMELE ESENȚIALE ALE ESTETICII CONTEMPORANE